CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

667

enero 2006

DOSSIER
José Donoso

Jerónimo López Mozo
Centenario de Miguel Mihura

Milo Dor
Lamento por mi amigo Paul Celan

Carlos Jiménez Arribas
El poema en prosa

Cartas de Buenos Aires, La Habana y Alemania

Ilustraciones de Waldo Balart

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hipanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs. 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.
San Alfonso 26, (La Fortuna) - Leganés Madrid

Depósito Legal: M.3875/1958 - ISSN: 0011-250 X-NIPO: 502-05-001-3

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

667 ÍNDICE

DOSSIER
José Donoso

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

Ilustraciones de Waldo Balart

DOSSIER
José Donoso

Coordinadora:
Josefina Delgado

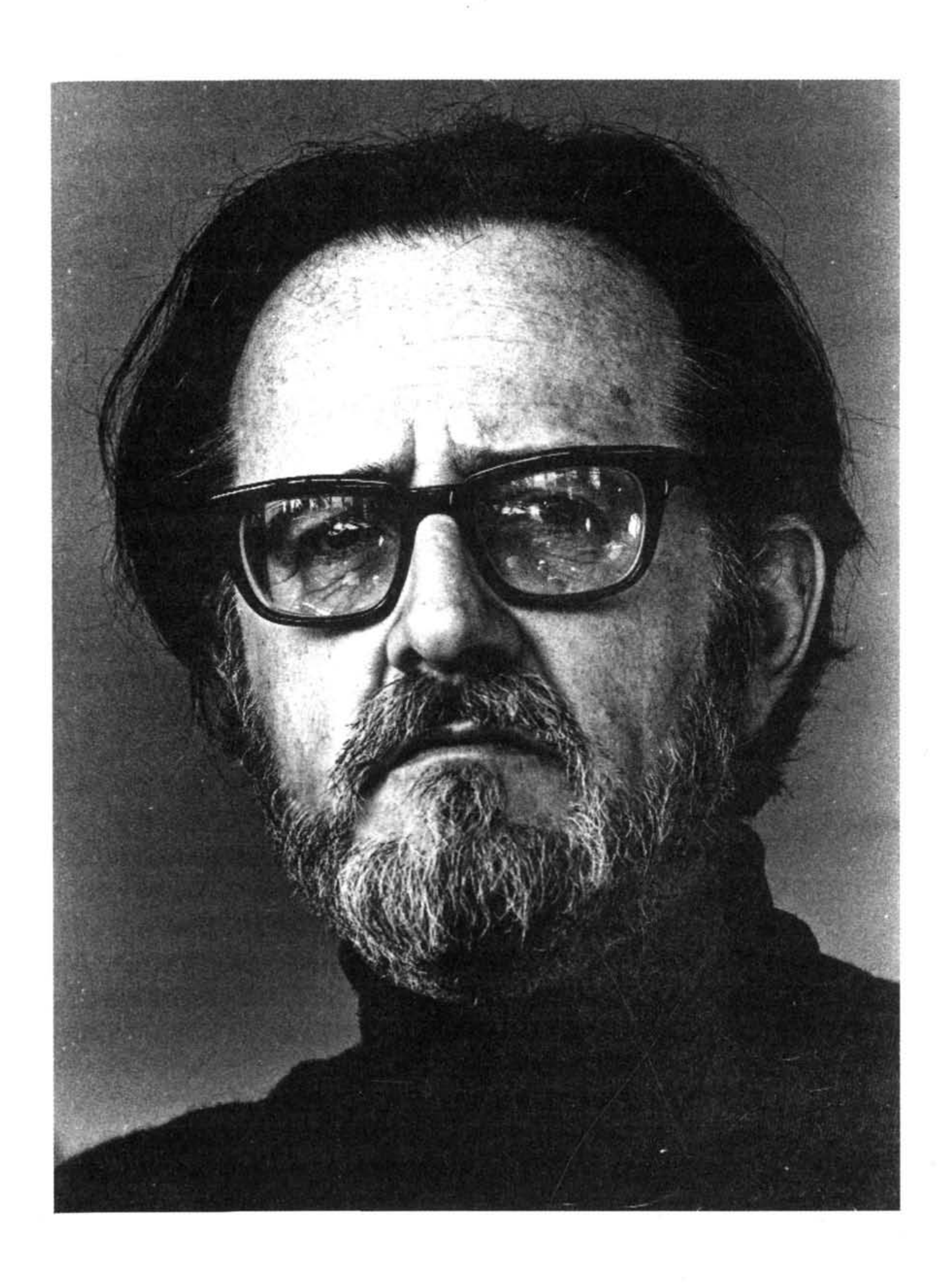


Foto estudio Malet

José Donoso en la memoria

Esther Edwards

La frágil figura del amigo prematuramente envejecido aparece bajo los árboles espesos de las calles de Providencia, caminando cansinamente, siempre con mirada afable. Hay tramos por donde se deja ver más a menudo, ronda por las cuadras esas que rodean la manzana en donde estuvo su casa familiar de la Avenida Holanda, o las veredas de la Avenida Lyon, vecina a la última dirección que tuvo desde su regreso de España a principios de los 80. Ya le he tomado miedo a algunos lugares, porque voy distraída, disfrutando de los aromas de los jardines, escuchando el crepitar del riego bajo los macizos de rosas, pensando en esto o lo otro y de pronto...a veces solo, a veces con Pilar, con o sin perro, se presenta su figura barbuda, anteojuda, de tranco inseguro. Debo poner las dos manos sobre el corazón porque el golpeteo es feroz hasta despertar a la realidad, no, no es él, no es nadie, ellos ya no están. Quedamos nosotros, recordando. Recordar es el pasado sin remisión, es la desesperanza, como escribió él mismo, la verdadera orfandad.

Necesitamos una explicación donosiana para el acontecer del día a día, o su guía: no hubo consejero más sensato y a la vez más irracional sobre asuntos graves o intrascendentes. Al morir Pepe se nos acabó la posibilidad de repasar episodios de infancia y juventud en la mesa de un café, él nada más podía describir con tanto detalle a esa tía medio descocada de quien se enamoró a los nueve años. Ya no quedan aficionados a comentar a los demás, para bien o para mal, siempre desde un punto de vista completamente original, único e irreproducible. Se llevó con él la receta, no hay por ahí otro ser tan insoportable y tan digno de ser querido.

Nadie –lo comprendimos a posteriori, cuando la situación no tenía posibilidad de enmienda– ocultaba con tanto valor la gravedad de sus males. Sabía confundir a la gente, se hacía el comatoso cuando ya estaba sano y preparándose a partir de viaje. Entonces, entre el hombre pálido-pálido en la cama de hospital y el animoso barbudo que trepa-

ba al avión con sonrisa divertida, los amigos no sabíamos a quién tomar en serio. Esas actitudes erosionaban su credibilidad: no confiábamos en su permanente visiteo a las clínicas. Es un mañoso, pensábamos. Nos engaña siempre. Me gusta saber que sufren por mí, que me quieren, me dijo un día con cara de palo.

Cuánto cuesta vivir con un genio, decía Pilar, con la mirada en lo alto. Ella lo consideró tal desde el momento en que le echó el ojo en un bautizo en Buenos Aires y a poco andar comenzó a llamarlo «el maestro» sin la mínima ironía; y permaneció definitivamente casada adoptando el nombre Donoso cuando publicó su primer libro, con título nerudiano: *Nosotros, los de entonces*. Campeona del feminismo, a la hora de la verdad no tuvo el menor empacho en usar el apellido del marido en Chile, país en donde las mujeres prescinden de él con gran soltura, para sacarlo a circulación sólo en documentos legales. Ella lo hizo al revés, y Pepe encantado. Fue un gran celebrador de la obra de su mujer y de sus ojos, de su figura estatuaria, de su sentido del humor y de sus excentricidades.

A él le salió difícil ser joven y ser querido, ser aceptado como era, tal cual. Tenía dos hermanos altos, fornidos, de linda estampa, exitosos con las niñas, deportistas y seguros de sí mismos. Eso contribuyó a complicar su adolescencia, a hacerlo sentir un bueno-para-nada, aficionado a enterrar la nariz en un libro desde primera hora y sumergirse así en una vida distinta, una otredad que lo alejaba de los demás. No se llevaba muy bien con sus contemporáneos, casi no había lectores entre los muchachos de su entorno: eran medio abrutados, aficionados al baile y a las rubias, a los veraneos en balnearios de moda o en el campo, a robarle el automóvil al papá cuando se podía. En general se trataba de tipos satisfechos, sin sentimientos de ira contenida hacia los progenitores. No era ese su caso, lo mortificaban mucho las indagaciones de su padre, siempre averiguando qué hacía Pepe, por dónde se perdía en horario de clases...

La verdad, detestaba el colegio, cualquiera que fuera –y asistió a varios–. Era un ave sin rumbo que se desplazaba por las aulas con bastante indiferencia, y ello se reflejaba en sus calificaciones. Comentaba poco con sus amigos su vagancia escolar, los días de cimarra en la Biblioteca Nacional disfrutando de libros «prohibidos». De tanto verlo en las grandes y heladas salas de lectura, un famoso bibliotecario entró en conversación con el adolescente: Pepe, para justificar su presencia allí, en vez de estar en el colegio, declaró su intención de hacer un

árbol genealógico de los Donoso, originarios deTalca. Feliz coincidencia, el buen señor llevaba el mismo apellido y dedicó mucha atención a las investigaciones del jovencito. Más de cincuenta años después esos estudios que parecían inconducentes, le sirvieron bien cuando escribió *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu.*

Ya pasados los dieciséis conoció a un par de muchachos literatosos, versificadores y curiosos de la vida. A partir de ese momento empezó a sentirse más acompañado, a frecuentar menos ciertos barrios abandonados en donde se dedicaba a espiar mendigos... Con ellos podía hablar de libros, le presentaron señoritas bien que lo convidaban a comer a sus casas y le pagaban la entrada al cine por el solo placer de escucharlo opinar. A ese grupo especial declaró su verdad: quería ser escritor cuando grande y lo tomaron en serio. El que no consideró esos planes fue el papá, siempre conminándolo a trabajar, como todo el mundo.

La mamá, Tití, no exigía nada. Creo que se divertía bastante conversando con Pepe. Por lo demás, la mantenía muy ocupada su madre, la vieja señora vivía con los Donoso y tenía «la cabeza mala», contingencia que afligía –y todavía, a pesar de los tranquilizantes y antidepresivos, aflige a la mayoría de los ancianos en Chile–. La abuela creaba problemas y Pepe tenía perfecta conciencia de las complicaciones familiares originadas en la senectud de uno de sus miembros.

En todo caso, se armó un ambiente de incomprensión hacia las ambiciones del muchacho. Había entre los primos de Tití dos literatos: los hermanos Álvaro y Flora Yañez; pero ambos pertenecían a la rama «ricachona» de la familia, de modo que hacían lo que querían. En esos años el concepto de «escritor profesional» no existía. Se publicaban libros, algunos muy celebrados, escritos por respetables señores y señoras. Ellas tenían quien les pagara las cuentas y ellos se ganaban la vida honradamente, es decir, pasaban la semana metidos en una oficina o dirigiendo las faenas de un campo. Los domingos se dedicaban a la literatura, con la excepción de alguno, prisionero en la redacción de un diario, que le daba a la máquina de escribir a horario completo. La primera obligación de un chileno decente era estudiar para ser alguien... o trabajar duro. Para cumplir con ese precepto Pepe se embarcó a Punta Arenas en un barco de décima y se convirtió en pastor de ovejas con pésimo resultado.

Las ovejas no podían interesarle menos, ni miraba al rebaño a su cuidado: leía a Proust y también –nada que ver con lo anterior– a un

uruguayo llamado Enrique Amorim, autor de un cuento sobre un grupo de prostitutas llevadas por las pampas en una carreta. La idea lo fascinó, la elaboró y, echando mano de la intertextualidad que ha servido a tantos, la convirtió en su cuento *El dinamarquero.* Esa imagen, esa carreta, esas mujeres, esa dueña de burdel a campo traviesa *como una Santa Teresa diabólica* se adueñó de su fantasía, lo rondó, se le quedó pegada. Mucho después internalizaría esa figura queriendo asumirla como su propia bisabuela en sus *Memorias de mi tribu.* Antes de que el libro entrara en la imprenta, uno de los parientes tuvo acceso al original: enterada de su contenido, la horrorizada familia amenazó con todo, desde cárcel hasta disparos; y entre los amigos nadie entendía el por qué de ese alboroto, no se sabía que la supuesta antepasada había surgido allá, al sur del Sur, de las páginas del uruguayo Amorin, entre los vientos huracanados de Magallanes.

Pepe alcanzó a ahorrar algo como ovejero y «a dedo» o en tercera clase de ferrocarril llegó a Buenos Aires, la meta de su vida. Escribía en donde podía y como siempre, perseveraba en el vicio de leer. Además, recogía en la oreja los acentos porteños, la manera de decir, que él llamaría *la superficie verbal* en lugar de referirse al *idiolecto* del que hablamos los demás.

Las cosas iban más o menos bien en Buenos Aires, parece. Ganaba unos pesos –pocos– en trabajos esporádicos como mesero, por ejemplo. Se habría quedado allí de buen grado a no ser por una peste agarrada a deshora, alfombrilla, escarlatina o algo parecido. En medio del fiebrón avisó a casa y el doctor Donoso voló a Buenos Aires a buscarlo y traerlo de regreso a Santiago, diciendo «así termina la primera salida de Don Quijote».

Quizá esas experiencias hicieron comprender al viajero que la vida de vagancias no llevaría a la literatura. Se presentó a dar bachillerato, aprobó sus exámenes y quedó listo para ingresar en la facultad de pedagogía, a falta de una facultad de letras. Soportó tres años la disciplina universitaria, conviviendo con *gente raída, desconocida, a veces hambrienta.* Se llevaba mejor con los profesores, quienes detectaron en él cualidades intelectuales superiores y respetables; pero no le hacía ilusión recibir un título profesional y permanecer para siempre en Santiago *–esto es una isla ¿no?–* quería irse a cualquier otro lugar, a Buenos Aires, por supuesto, o a Inglaterra, hasta Estados Unidos le parecía más deseable que soportar el mundo cerrado de su ciudad natal.

A través de amigas de amigas Pepe se las arregló –u otras personas se arreglaron– para conseguirle una beca en 1948: una filántropa norteamericana avecindada en Chile facilitó su ingreso en la Universidad de Princeton: iría a estudiar literatura. Tres años después regresó al hogar familiar con corbata de pajarita, flaco, con muchos nuevos conocimientos y cargado de recuerdos intransmisibles. Lo mejor de su estadía en Princeton: haberse familiarizado con la prosa de Henry James. Además, publicó en una revista universitaria dos cuentos en inglés. Venía más dispuesto que nunca a ser escritor a tiempo completo.

Comenzó a hacer clases en un colegio secundario. Ganaba poco y los alumnos lo admiraban mucho entre otras razones porque el profesor les permitía fumar y sentarse donde se les diera la gana. Fue entonces cuando tuvo noticias de un Encuentro del Cuento Chileno, evento organizado por un muy joven Enrique Lafourcade, autor de dos novelas y crítico de arte. El tal Encuentro había de durar una semana y los treinta narradores elegidos por el organizador debían leer sus cuentos en un circuito de lugares públicos. Hoy día no ocurriría el fenómeno que entonces se produjo: el público abarrotó los sitios en donde se daba a conocer la obra del grupo de jóvenes de ambos sexos, la mayoría perfectamente desconocidos. Esa falange fue bautizada para la posteridad como «la Generación del 50», nombre que aún hoy se pronuncia en las clases de castellano de los colegios.

Pepe se encerró varios días hasta redondear su *opera prima*, un cuento llamado *China*, anécdota mínima situada en una fea calle de Santiago, San Diego, abarrotada de comercio barato. Su personaje tiene una característica común con el elegido por varios otros participantes: es un niño, coincidencia que dio pábulo a muchas sesudas especulaciones de los críticos. Uno de ellos señaló que *China* era *una manchita de color bien aplicada.*

Se desató una tormenta de polémicas en torno al Encuentro, los autores en general fueron enérgicamente rechazados en la prensa –artículos sesudos y Cartas al Director– por iconoclastas, por insensatos o simplemente por aburridos. Lafourcade defendió a sus elegidos; pero una vez desvanecido el entusiasmo que despertaron las lecturas públicas, quedó en el aire la sensación de que un grupo de jóvenes sin mucho talento había querido dárselas de modernos y disconformes.

La publicación de *China* fue el estímulo que Pepe necesitaba para dedicarse sistemáticamente a escribir: a los dos años produjo un volumen de cuentos, *Veraneo,* con siete narraciones, entre otras *El Dina-*

marquero. No hubo editores interesados en publicarlo. Quizá desconfiaban del primerizo o simplemente no había espacio para ese tipo de literatura. *China* no le abrió ninguna puerta y Pepe terminó por autoeditarse, pagando al imprentero con préstamos de amigos. En 1956 *Veraneo* recibió el Premio Municipal de Cuentos y se podía decir que ya era escritor. Entonces, ¿por qué no se le borraba de la cara la permanente expresión de tristeza, de no pertenencia...? ¿Por qué su actitud cohibida? Poco después vinieron otros dos cuentos: *Ana María* y *El hombrecito.* Su atención literaria estaba centrada en la gente marginal, no siempre tratada con afecto.

Pepe aspiraba al reconocimiento público, y el hecho de que un coetáneo lo saludara en un bar, no le alcanzaba para sentir que había «llegado». Por lo demás, se veía tarde, mal y nunca con sus «colegas», muchachos imaginativos, trasnochadores, gregarios y desmelenados, que solía reunirse a analizar «la Bida» y a los poetas *maudits* franceses, en un tugurio oscuro de la Alameda, en donde tomaban vino tinto barato y rasposo. Pepe no se dejaba ver por esos lados, quizá no le interesaba la obra de sus compañeros de generación, todos o casi todos menores que él.

Por entonces llevaba dentro un tema que se había adueñado de su voluntad, no era un cuento, era «una mano abierta» como definió su amiga Margarita Aguirre a la novela. Sólo que le costaba desenredar las líneas de esa mano, no sabía cómo estructurarlas. Necesitaba estar solo, lejos de la Avenida Holanda, sus rituales burgueses y los gritos de la abuela desde la cama.

En un acto de arrojo, arrendó un cuarto en la casa de una lavandera de Isla Negra, apartado del pueblo, frente al mar. Instaló su máquina de escribir en el corredor y comenzó a trabajar día y noche. Vivió su aflicción de novelista en soledad, alternadamente optimista o deprimido, entusiasta o desesperado, sin entender claramente qué hacía. Luego de quince versiones y treinta kilos de papel, releyó una vez más esa historia de la vieja señora de buena familia y cabeza mala, el nieto ocioso, las criadas y dos «rotos» ladrones. La básica inseguridad que lo caracterizaba alcanzó proporciones enormes: cada vez que leía sus propias líneas las encontraba peores. Al final dictaminó que el resultado era una novela *pésima, estúpida, mal escrita.* Escribió a una amiga *Siento ganas de suicidarme lanzándome como Safo desde una roca al mar.*

No se lanzó al mar: en vez de eso viajó a Santiago y aplanó calles en busca de un editor. Varios lo rechazaron, hasta que dio con don

George Nascimento, acogedor, comprensivo, pero no necesariamente manirroto: luego de hacer números ofreció a Donoso pagar los derechos de autor con ejemplares que debería encargarse de colocar entre sus conocidos. Dijo bueno, está bien. Un día tuvo entre las manos su libro con el dibujo, en la portada, de una casa peligrosamente parecida a la de su familia en la Avenida Holanda. Y aunque hubo voces desaprobadoras, la crítica, encabezada por el muy respetado Alone, oráculo dominical de *El Mercurio,* fue benévola con *Coronación.*

Todos sus conocidos aceptaron que el personaje principal, doña Elisa Grey de Ábalos, estaba inspirado, o más bien era igualito a tú sabes quién. Esos comentarios de su medio hacían sangrar la úlcera de Pepe. Se volvió más tímido, más tartamudeante, más temeroso del qué dirán.

Muy pocos se dieron cuenta de que *Coronación* era el portazo definitivo al criollismo y el naturalismo y todos los demás ismos de la literatura chilena. Su autor no sabía, no podía saber ni reconocer que esa novela era la obra más coherente de su tiempo, la más urbana, tenebrosa y representativa de dos mundos y dos clases que conviven, se odian, se aman, se desprecian y no pueden evitarse. Era la ruptura con el pasado de las letras chilenas y esa escisión resultaba dolorosa para el autor y lo también para los lectores.

Debía transcurrir un tiempo, tenía que llegar Pilar-Pilarica con su fe inconmovible, era preciso que Carlos Fuentes aterrizara en Chile a participar en un congreso de escritores en la sureña ciudad de Concepción, y se encontraran, comentaran sus años en el colegio The Grange y Pepe se envalentonara como para regalarle su novela...Se necesitaba que Fuentes leyera *Coronación,* y ya desde México escribiera dando a la pareja la dirección de su agente en Estados Unidos. Pilar hizo el paquete y fue al correo y se sentó confiadamente a esperar el resultado. Así fue como *Coronación* se tradujo, la publicó Knopf en Nueva York y empezó a rodar por el mundo vertida a otros idiomas. Y Pepe se convirtió en José Donoso.

Todo el resto ya se sabe: qué escribió después, en qué orden cronológico, en qué país. De lo que nadie habla es de su presencia en las calles de su barrio; en la playa larga de Cachagua en los veranos, con los pantalones arremangados para no mojarlos en la resaca vespertina; observando el espectáculo callejero desde un café de la Recoleta de Buenos Aires; en el mundo abigarrado y tumultuoso de la Feria del Libro, poniendo su firma con mano temblorosa en el ejemplar tendido por algún entusiasta lector argentino.

Nadie habla de ese José Donoso; pero bueno, el hombre que cruza cautelosamente la calle Ayacucho y avanza por Quintana buscando a alguien en el horizonte frente a sí, no es él, ese que vemos no es nadie, él ya no está.



Foto estudio Malet

La memoria imaginaria

Susana Zanetti

«... siempre acarreé, como una costra pegada a las costillas, un porfiado impulso por huronear en la memoria de mi tribu».
José Donoso

El movimiento de estas memorias individuales y tribales se proyecta asido sin desmayo a la familia y a sus ritos. Da sentido comunitario a su trabajo, además, al confesarse cercado por el olvido («Los chilenos somos expertos en el arte del olvido» p. 98). La trama de filiaciones al mismo tiempo que colorea la fisonomía del memorialista expande el parentesco hasta una marginalidad social que entraña las raíces mismas de la nación e inserta su presente en una ilusoria comunidad de miles de chilenos. Los linajes la sustentan mediante una estrecha red, anudada entre el detalle documental y la conjetura. Sabe de las fronteras inciertas entre memoria y fabulación: ensaya entonces encauzar la «dispersión» del sujeto, horadando las identidades que se suponen definidas, tentando escapar de la repetición de lo anodino a través de personajes excéntricos, o esconderse en las «máscaras que me vi forzado a seguir para sobrevivir como algo más que un facsímil de lo que me rodeaba.» (pp.79-80)[1].

Donoso escribe *Conjeturas...* cuando es avezado ya en apelar al álbum familiar para fabular sus ficciones, de *Coronación* (1956) a *El Mocho* (1997). Construye ahora el centro de un denso espacio autobiográfico, pródigo en configurar su formación de escritor y su lugar en la literatura. Ese trasfondo, plasmado durante casi cincuenta años convierte a *Conjeturas...* en una autobiografía que trae nuevamente al primer plano tanto las preguntas sobre el origen del yo, como la confirmación de sus concepciones sobre la compenetración entre vida, imaginación y narración (redoblando la confianza en esas redes, las únicas válidas, para atemperar dudas y obsesiones[2]). Enuncia entonces un

[1] *Cito por la primera edición, Santiago de Chile, Alfaguara, 1996.*
[2] El Mocho *(1997), publicado póstumamente, confirma estas perspectivas ligadas al diseño de ocultos lazos de familia, encerrados en viejos papeles y fotografías de una historia que*

pacto autobiográfico que muy francamente desplaza la confidencia (parca, poco afecta a la introspección, al buceo en la intimidad) por la fabulación del novelista –«Todas las grandes novelas son memorias»–[3].

Exacerba la retórica autobiográfica de la recurrencia a las versiones, no como excusa habitual de verdad sino para puntualizar las incertidumbres y sacarles partido. Un pasado al borde de perderse justifica esas conjeturas[4], surgidas de indicios en los que se confía. La nostalgia roza la complacencia en lo perdido, respaldada en la locuacidad de lo cotidiano, ya arrinconado o desaparecido –los modos de calentar los cuartos, hacer un dulce... Este cuidado del pacto referencial se conjuga con el tono elegíaco propio de las fotografías tematizadas en todo el libro y reconocidas como su origen: «Un atardecer de tormenta ... entretuve mi ocio mirando estos viejos cartones. Me sentí acogotado no sólo por la angustia de esos seres que habían desaparecido sin el rastro de un nombre, ni de una fecha, ni de una anécdota, sino también por el terror de que la tormenta que afuera estaba demoliendo el mundo me exterminara también a mí.» (p. 121)

Memorias y autobiografías destinan buena parte de los capítulos iniciales a la historia de los orígenes: Donoso intensifica ese marco con el relato de su doble linaje, en algo arcaico cuando se interna en el prestigio señorial y criollo de los Donoso y en algo oscuro cuando presenta a los advenedizos y más cultos ascendientes maternos, los Yáñez. Los linajes deciden su destino («No tuve libertad de elección porque un escritor no elige su voz, ni su mundo, ni su protesta, ni su modo de manifestarla», p. 17). Asumirlo le permite enfrentar el menosprecio oligárquico de la familia paterna, levantando los valores de la materna con su tío abuelo, el escritor Juan Emar, cuya importancia ha aumentado en los últimos años. Abre así un recodo para el ingreso de otros ascendientes propicios, universales, como resguardo ante los fantasmas del provincianismo (asibles en textos como *Historia personal del boom*) cuando deriva las afiliaciones a filiaciones al incorporar a su estirpe a Stendhal o Balzac, marcados por un desprecio similar al vivido por el memorialista, benéfico en realidad porque aquilató su genio.

involucra a narradores que, con frecuencia, parecen hacernos guiños para indicar cómo se aproximan al autor.

[3] El Mercurio, *5 de mayo de 1996.*

[4] *«Lo que me propongo escribir es eco de rumores escuchados junto a los braseros de mi niñez, en desmanteladas habitaciones donde los espectros de gatos de otrora persiguen los guarenes en el entretecho ..., todo perteneciente al siglo pasado» (p.173).*

Esta pertenencia se derrama por último en todo el país en la familia ampliada en esos «guachos» afincados en el patio trasero de la casa.

Sin detenerse se proyecta, por una parte, hacia España y el mundo, y por otra, hacia el doble y la otredad siniesta, hacia lo monstruoso, que lo acecha cuando se interna en la filiación. La historia de su primo Cucho, enfermo mental encerrado en un loquero; o bien la sustitución de Marta Donoso Henríquez, según dispuso la bisabuela de Donoso y madre de la muchacha, por la criada Mariconilla, quien bajo el nombre de sor Bernarda la reemplaza como monja de clausura, resguardada la mentira por el velo que se niega a descorrer. Vuelve aquí una concepción de sujeto cara a Donoso: detrás de ese velo no está el rostro esperado, sino la máscara que la fantasía aspira a desgarrar –de allí que ambas historias surjan como conjeturas, un modo de ahondar irónicamente las distancias entre el sujeto y su pasado, vuelto una saga de los orígenes que se desvanece entre fantasías y falsificaciones.

Estos mitos reciben muy diferente tratamiento al resto de la historia de formación, si bien las primeras lecturas o los primeros escritos ceden cada vez más espacio a la materia narrativa brindada por la tribu. Su preponderancia, la insistencia en fabulaciones cuya culminación es prácticamente siempre el apretado vínculo de filiación con que suelda las relaciones sociales y literarias, articulan sin desmayo esta autobiografía en la que se juega tan matizadamente el poder de esos fantasmas. Ellos cierran la autobiografía, el narrador solamente nos cuenta lo oído, lo entrevisto, la leyenda.

Las afiliaciones alcanzan tanta significación que destina un capítulo al encuentro casual en 1988 con un judío sefardita de Esmirna del mismo nombre, José Donoso Ergas, que lo lleva a especular con antepasados de la patria de Homero, y enseguida rechazar estas remotas raíces, para recostarse en «otro ciclo de gestas», el de las familias fundadoras españolas, multiplicadas por todo el continente americano. Inserto así en la cuna de la cultura occidental, se aleja el fantasma del advenedizo e irrumpen otra vez los vínculos oscilantes con su clase, social y económicamente poderosa, que modulan desde *Coronación* la singular distancia irónica de la producción de Donoso. Entre nostálgicos y hostiles, estos lazos impregnan una autobiografía que no logra protegerse, al amparo de la actitud reminiscente, de sentimientos de crisis ante la actualidad, que amenaza tanto sus convicciones sobre los valores humanos sometidos al imperio del dinero como a los códigos familiares, en los cuales, conflictivamente, se siente incluido.

Es entonces la puesta en escena del dominio de los dueños de fundos como trasfondo, en tanto el primer plano lo ocupan ricos casi siempre excéntricos y decrépitos, signos de la percepción de Donoso sobre la decadencia de su clase. Estamos frente al mundo de los mayores, sesgado por los vínculos entre amos y criados, donde la autoridad se combina con fidelidades que disimulan el sometimiento. Son ellos la Mariconilla, la Nana Teresa... O el negrito Custodio, entre criadito y esclavo, cómplice de los amores clandestinos de la tía Eugenia, y el único que trae a escena no sólo el amor sino el placer erótico al hundir sus dedos en la cabellera dorada de su patrona.

El memorialista cede la mirada al niño que fue y al novelista capaz de evadirse en la fábula, para que guíen la enunciación, que acumula los recuerdos en esas capas ya espesas de sus setenta años. Se interna en las percepciones infantiles y las anécdotas que no alcanzaban a descubrir los sentidos de lo visto ni de lo contado por sus padres o parientes ya viejos. Entre los movimientos habituales de quien rememora y lo rememorado se traman los recuerdos que surgen por asociación con otros y al margen de la sucesión cronológica, pero nunca el linaje abandona la escena ya diseñada por las fotografías de la tapa.

Los padres abren y cierran *Conjeturas...* En la apertura, Donoso relata perplejo la relación afectiva de su madre con un joven senegalés[5]. En el cierre su padre le cuenta la leyenda sobre una pintura, que nos retrotrae a las guerras de independencia al mismo tiempo que se aleja del presente y de la angustia que genera el final en todo relato autobiográfico. El desplazamiento temporal culmina en la inmersión en el pasado ancestral que roza la conquista de Chile y el nacimiento de la república, es decir, los hitos fundadores de la nacionalidad, pero la envergadura del lazo se atempera al aparecer ligados al chisme que desbarata todo orgullo por la dimensión heroica de los antepasados.

Aquí insiste en la cronología errátil, anudada al presunto devenir de la memoria de un artista que venera volver visible los artificios y esconder lo representado tras veladuras: «es necesario cierto soplo para animar el cristal de la imaginación de modo que, no transparentes sino

[5] *El narrador tiene en el presente de la escritura la misma edad de su madre cuando ocurre el episodio. Si bien no voy a detenerme en la autocensura impuesta a* Conjeturas, *quiero dejarlo sentado simplemente con la cita siguiente, entre otras posibles, perteneciente a Carlos Cerda,* Donoso sin límites, *Santiago de Chile, Lom, 1997, p. 14: «Expurgadas en más de noventa páginas por una censura que le impusieron algunos miembros de la rama Yáñez, que él finalmente acató».*

traslúcidas, (las narraciones) retengan una parte de la mirada, rechazando su función de transparencia total para que así la imagen retenida dé paso a otra imagen tan completa que se desintegre al tocar el desorden lineal de la realidad» (p. 173). La mirada estará mediada por las que se cruzan en toda fotografía entre el fotógrafo, los fotografiados y las siempre actuales del espectador, nosotros, quienes auscultamos las distancias impuestas por el tiempo –en suma, por la muerte. La imagen ahogada en el «desorden lineal de la realidad» respira apenas en la conciencia de saber que todos vivimos al mismo tiempo varios relatos que articulan lo que llamamos vida, en la que cada uno desempeña un papel diferente. Cartas y fotografías de personajes ignorados sirven entonces a la ilusoria esperanza de la continuidad cultural, en esa misión ética que trae a primer plano el peso de lo desaparecido, con el espesor que tiene esta palabra en el Cono Sur. En el marco de la dictadura de Pinochet, los riesgos de la preminencia del olvido tienen alcances siniestros, además de los lazos expresos con la muerte: «Si me pregunta cuál es el elemento que más uso en mi escritura diré que es el dolor de la memoria: la memoria es lo que señala que las cosas van a morir[6]». Huellas y rastros son el envés del tapiz anudado a fuerza de palabras, de voces ajenas y recuerdos surgidos al revolver viejos muebles.

Las modulaciones de la temporalidad no privilegian aquí la sucesión. Se elude la cronología y la precisión de las fechas, pues se elige someter el tiempo a un vaivén que embarulla a los personajes, sobre todo porque se alteran las relaciones entre las edades, acercándolas y confundiéndolas –por las fotografías, por el presente de la enunciación–, generando, por un lado, el dominio del mundo de los viejos y, por otra, entrelazando la inminencia de la muerte con la perduración: un abuelo muerto en capítulos anteriores cobra voz y entidad nuevamente, y si bien esto es habitual en las autobiografías, el modo como satura este relato es notable. El capítulo 2, pórtico a la otra etapa preferida, la infancia, está de lleno ligado al universo de los ancianos, porque aunque el narrador dice que estamos en el año de su nacimiento, enseguida se ocupa de la muerte del abuelo y la senilidad de la abuela (modelo para misia Elisa Grey de Ávalos de *Coronación*[7]).

[6] *De una entrevista reproducida en* ABC, *de 6 de diciembre de 1994, p. 47. Tomo mi cita de Millares, Selena, «Introducción» a* El lugar sin límites, *Madrid, Cátedra, 1999, p. 88.*

[7] *Más allá de lo dicho por Donoso en entrevistas y en otros textos, también lo dice expresamente en* Conjeturas... *indicando el doble movimiento, los vasos comunicantes nunca interrumpidos entre ficción y autobiografía.*

La casa como génesis

«Una parte importante de mi persona está definida por despojos del siglo pasado: casas crepusculares de tres patios, galerías ventosas y soberados misceláneos, pobladas por ancianas y ancianos que no son más que espectros memoriosos, peritos en rumiar las historias de antiguos rencores y testamentos trucados, de honras y fundos perdidos alrededor de una mesa durante un juego apasionado.» (p. 210) Perito también en «rumiar historias», Donoso hace de la casa su centro.

La casa natal, con sabor arcaico de vecindad y de *locus amoenus* («Leche al pie de la vaca la llamábamos, dulce y aromática de menta y peromoto ...», p. 62), será el hogar por antonomasia, de las experiencias infantiles con el amor, las lecturas y el sueño de aventuras. La mayor de todas, la aventura de escribir, demanda el alejamiento, el viaje típico de los relatos de formación del artista, entraña fuertes experiencias de otredad, por cultura y por condición social que de algún modo procura restañar –teniendo en cuenta las ilusiones comunitarias del memorialista– el recuerdo de la Nana Teresa, «la criadita morenucha e ignorante de quince años» (p. 104), incorporada a su estirpe (dentro del lazo amo-criado). Culmina en ella el borroneo de las fracturas que amenazan la pertenencia extensa deseada, al atribuirle lazos filiales a quien era al mismo tiempo un miembro más de la familia y una verdadera maestra en el arte de contar[8] –dando pie a otro mito de iniciación que concilia un aprendizaje nacido de la escucha («Ella adornaba los textos clásicos con detalles que me imagino serían de su propia cosecha, pero que para mí quedaron inseparablemente integrados a esos textos...», p. 109).

En una segunda casa señorean los fantasmas que lo han acosado sin tregua. Las propietarias, tías hermanas de su bisabuela, seniles y excéntricas, ofrecen sus historias casi como ensayos para el futuro novelista. Húmeda y lúgubre, la casa es encierro y contacto con lo mostruoso, que atempera retrotrayendo la narración al pasado imaginado de las viejas, a un tiempo y a un ámbito que no conoció, acentuando la apertura cada vez más intensa hacia la ficción para colmar los vacíos. Este movimiento conduce a una tercera casa. Desaparecida ya, cobija en la fantasía los restos de ese pasado definitivamente abo-

[8] *«Es aquí al parecer, donde comienza mi ambición de ser escritor, o por lo menos se inaugura una de las vertientes que, a partir de la Nana, me conducen a mi literatura.»(p. 111).*

lido, que puebla con las voces que le dieron retazos de historias (la Mamita María, madre de María Eugenia y de Marta, junto a la Mariconilla, a las cuales me referí antes). Con ella cierra la autobiografía, con la casona patriarcal simbólicamente fundadora, en la Plaza de Armas de Talca, espacio mítico que condensa motivos e inflexiones de todo el texto. Allí se urdió esa historia oculta en los muros del convento de las Capuchinas como desafío a resolver literariamente los enigmas[9].

El álbum familiar

La autobiografía se inicia en la tapa, con las fotografías de la «tribu», que irónicamente parecieran circunscribir el sentido dado por Mallarmé, al más modesto del álbum familiar, siempre monumentalizado, rito de afirmación de valores y de poder sociales. El narrador convalida en el relato el aire de distinción de las fotos de tapa, donde se integran varias generaciones.

Respalda la pertenencia y las significaciones el «encuadre» de los retratos, el montaje de la tapa, o el labrado y dorado de los marcos, respondiendo a un ordenamiento y al control de lo fotografiable, que el texto insistirá en confundir introduciendo sus zonas ocultas. El narrador dice entregarse al buceo en sus «aguas turbias» para retener el pasado, y en la empresa los retratados no dejan de mostrar ese presente irrevocable, real, desde donde lo llaman[10]. *Conjeturas...* pone en escena una y otra vez ese presente surgido de instantes dispersos, distantes en el tiempo y en el espacio que se impregnan de duración, para enseguida cargarse de olvido y de la impronta de la muerte, simulando una presencia que en toda fotografía resulta de sus modos de transtornar la trama del tiempo y de su juego de fantasmas. Estos rasgos propios de la fotografía orientan las estrategias del relato, corroborando su papel en la formación del escritor, a través del aprendizaje de las focalizaciones descubiertas en «las lentes geniales» de los grandes fotógrafos de *Life*, que respeta hasta su novela póstuma, *El Mocho*, si pen-

[9] *La monja de clausura siempre velada del convento de las Capuchinas, que se creyó era Marta Donoso Henríquez, cuando en realidad, luego de su inocente suicidio por ignorancia, es reemplazada por la Mariconilla.*

[10] *« "¿Por qué no juegas conmigo?", me llama mi padre de seis años, vestido de marinerito blanco, arrastrando un coche de juguete por los senderos del parque de "Odessa", el fundo de su abuelo ya anciano en 1895, que es la fecha de la foto. Pero yo no acudía al llamado...»(p. 16).*

samos en el catalejo del protagonista, «talismán», mediador de la mirada que, unos años antes, fundía, como en estas memorias, con las veladuras de la conjetura, herramienta fundamental del novelista «porque es el ojo del artista que elige, compone y descompone para construir la otra verdad, la del engaño»[11].

Exhibidas desde el inicio, mentido emblema de la memoria tribal, las viejas fotografías son acicate de la tarea restauradora, pues insisten en testimoniar que la perduración que proclaman en realidad se carga siniestramente de anonimato y de olvido, anticipando la muerte definitiva –la de la propia fotografía. Si en el útimo tramo las aparta por estos motivos, la última fotografía, la de la tía Martha, lo invita a rechazar el empeño de auscultar los rostros (no levantar el velo engañoso de la monja) y a dejar a la ficción el secreto de esos espectros para asegurar así, por lo menos, la perduración. Fundado en el hecho de que acá sólo dispone de conjeturas, narrará al amparo de la convicción explícita de que «los novelistas sabemos sobre las verdades de la ficción». Y aquí la idea de ficción evidentemente se apoya en la de invención, pero también en la «configuración narrativa» analizada por Paul Ricoeur, en cuanto privilegio de la propiedad de la ficción de operar como relato articulador, capaz de dar coherencia a lo vivido[12]. Estas concepciones, ahora, por último, avaladas por las sinceridades presupuestas por toda autobiografía, son las que en buena medida guiaron toda su narrativa.

[11] *En* Taratuta. Naturaleza muerta con cachimba, *Barcelona, Mondadori, 1990, p. 13.*
[12] *Véase* Tiempo y narración III, *Madrid, México, Siglo XXI, 1996.*

José Donoso y el personaje del escritor

Josefina Delgado

«El autor creador nos ayudará a entender al autor persona real, y sólo después de aquello cobrarán una importancia deslumbrante y totalizadora sus opiniones acerca de su creación».
Mijail Bajtin

Escribir una biografía, un estudio sobre la obra de un escritor es, de hecho, una tarea planificable, acotada, casi con resultados previsibles. Conversar con ese escritor es muy distinto. Ya no se trata del trabajo con el texto, verificable pese a su esencial ambigüedad, o con los datos de una vida, sino de la aventura cara a cara con quien se expone voluntariamente a todas las preguntas, pero es al mismo tiempo el único dueño de todas las respuestas posibles.

¿Por qué quise hacer un libro de conversaciones con Donoso? La idea surgió durante una de las ferias del libro en Buenos Aires. Terminaba de leer la biografía de Proust, de Painter, y descubría la posibilidad de relacionar las circunstancias de la vida y la superación de modelos posibles, novela a novela. Con Donoso discutimos mucho acerca de un hilo conductor, o más bien de una cierta posible motivación formal latente que ligara una novela a las posteriores. Otra de las razones de mi interés residía en que Donoso es, en el sentido más dinámico de la palabra, un ejemplo de cierto escritor latinoamericano del siglo XX, con su origen familiar ligado a las clases aristocráticas, con una educación privilegiada, pero también con la claridad necesaria como para convertir el privilegio en una postulación literaria integradora de su destino personal y de la marginación histórica de su país.

Estos diálogos, de los que se ofrece aquí un fragmento, comenzaron en Santiago, Chile. Todavía no se habían publicado *Donde van a morir los elefantes* ni *Taratuta* y *Naturaleza muerta con cachimba*. Nos instalamos en su estudio, sentada yo en un sillón de mimbre, de respaldo redondo, que aparece en algunas fotos suyas de los años setenta, él frente a mí, en un sofá cubierto por una manta de colores. Era otoño,

un luminoso otoño chileno, hacia bastante frío, había que mantener encendidas todo el tiempo las estufas de parafina.

Por supuesto que yo llevaba construido un personaje, un poco a partir de nuestras charlas previas, otro poco siguiendo una trayectoria imaginada a través de sus libros. Todos sabemos de los equívocos críticos surgidos de la compulsiva relación entre un autor y sus criaturas. Pero cómo no dejarse llevar por la relación posible entre el chico de los pantalones de golf, que pide gelatina blanca en forma de estrella, o camina de la mano de su madre por las calles inquietantes de Santiago a las que llama China, o el aspirante a escritor que viaja a París buscando el elemento civilizador con el que soñó en sus lecturas, o el escritor que vive la encrucijada de su fracaso lejos de su país oprimido por la dictadura, e incluso el extraño y ambiguo ser que, en *El obsceno pájaro,* busca su forma a partir de los ojos ajenos.

No empezamos con las conversaciones, sino por la lectura de *La desesperanza,* que Donoso estaba terminando de escribir. La novela, en pleno crecimiento, planteó el comienzo de las conversaciones. Sentados frente a frente, comiendo caramelos de anís, hablábamos de todos los temas posibles. La infancia, recuerdos, familia, viajes, personas. Con miedo, al comienzo, sin encontrar el tono necesario, más seguros después, hasta llegar al verdadero tema, su peculiar concepción del trabajo literario. A veces nos cansábamos y salíamos a caminar por un Santiago fantasmal, que surgía entre las ruinas del terremoto reciente, de casas vacías, deshabitadas, escenario de muchos recuerdos. Una tarde entramos en la casa de la calle Ejército, con su tubo de cristal en el medio, dividiendo las habitaciones, a la que Donoso no había vuelto hasta entonces.

Y entonces apareció otro personaje, distinto al dibujado por mi apresurada fantasía, un hombre que me sorprendió con una chilenidad insospechada en Buenos Aires, donde lo había conocido, y que se fue revelando en las charlas y en los recorridos por la ciudad: el ojo justo para mirar, la capacidad de discriminar las diferencias y, por lo tanto, de percibir las identidades.

Entre los dos fuimos dando vida a este nuevo personaje, sobrepuesto al anterior. Trabajamos en él, lo hicimos surgir de la memoria: el chico que se escapa para leer la historia de su origen, inventando viajes subido a una escalera de tijera, el que es aplazado en matemáticas y despedido de todos los trabajos, el muchacho de expresión desdeñosa que mira desde la contratapa de *Coronación.* La familia sin estruc-

tura, o quizás con una estructura incongruente que la mirada de un chico no perdona. La búsqueda ciega de una forma que otorgue sentido a esa incongruencia, como cuando los personajes de *Este domingo* juegan a las idealizaciones y se construyen esas identidades irreales para su edad, de señores elegantes, de enamorados, de héroes. El mito familiar, con su recreación al cabo de los años, y los papeles asignados como en una novela: éste se parece al que fue mi padre, así hubiera querido que fuera mi madre, mi infancia debió haber sido de esta manera porque si no, yo no sería quien soy...

De pronto el escritor se pone de pie, deja de contestar a mis preguntas y abre un enorme arcón: de allí salen las fotos de un niño lindísimo, de ojos muy abiertos, unas señoras de cuello alto emballenado y pelo *bombé,* las abuelas, y finalmente los enormes cuadernos de tapas duras, parecidos a los de Proust, que guardan la reflexión de años, el pormenor de la novelas que encontraron su forma definitiva, de otras que quedaron sin escribir. Otro *flash* de la memoria: caminamos de noche por calles silenciosas, trémulas de hojas de acanto. De pronto uno de los perros desaparece y veo la alta figura de Donoso, envuelto en una manta blanca y negra, que se aleja, buscándolo. Y otro más: sentados en el *living* de la casa, alguien grita consultando un detalle doméstico. Digo «ésta es la vida», y el escritor me responde, suavemente, parafraseando a Kundera, «no, la vida está en otra parte.» Recuerdo a Flaubert: «bajo esta vulgar existencia cotidiana existe otra, una existencia secreta, radiante, iluminada sólo para mí».

El lector debe saber que estas conversaciones no fueron terminadas. No pudieron serlo porque los avatares editoriales llevaron a sus dos protagonistas por otros caminos. Finalmente la muerte, que llegó demasiado pronto, con la crueldad de segar los proyectos apenas dibujados. La lectura de la novelística donosiana se abre a nuevas perspectivas desde el momento en que alguien se atrevió a meterse con la homosexualidad del escritor. Si bien pienso que lo biográfico solamente devuelve significado a través de la escritura, creo que la posibilidad de leer a Donoso desde la imagen de un escritor cautivo en su temor de ser descubierto, es y debe resultar fecunda. Ojalá las nuevas interpretaciones no se limiten meramente a corroborar anécdotas.

En el fragmento que sigue, parte de las conversaciones que mantuve con Donoso en Santiago, pueden confirmarse algunas pistas que hablan de su intención de mostrar, en todo caso, lo que me atrevo a llamar las huellas de la represión.

DELGADO: Hablábamos antes de que en el mundo burgués, las cartas están marcadas con los roles que hay que jugar.

DONOSO: En Proust, por ejemplo, el amor está bajo el signo del dolor y no bajo el signo del placer, aunque se podría pensar que cuestiona los roles sexuales. Pero sólo hay en él conciencia del amor cuando hay conciencia del dolor.

DELGADO: Es lo que te decía hoy, dice «vivimos con lo que no amamos, con lo que hemos hecho vivir con nosotros nada más que para matar el insoportable amor». Es decir, el amor no es lo que no se puede sentir, es lo que no se soporta sentir.

DONOSO: Por eso siempre, para que haya amor en Proust, tiene que haber un tercero. El tercero tiene que equilibrar. Es como si el amor fuera una fuerza demasiado grande, un peso demasiado grande, y necesitas a una tercera persona, para sobrellevarlo.

DELGADO: ¿Hay personajes tuyos que ejemplifiquen esto?

DONOSO: No creo que mis novelas sean particularmente novelas de amor. Probablemente haya amor en *El jardín de al lado*. Esa relación, sea lo que fuere, y juzguémosla como la juzguemos, no hubiera podido existir si no hubiera habido en algún momento pasión y amor.

DELGADO: No estoy tan segura. Allí es precisamente donde aparece un tercero, no ya para sostener el amor, sino para posibilitar la aceptación de esa relación madura pero decepcionante, fracasada. Y el amor fracasado se desplaza en forma de amor-ilusión, que es el que no puede ser, hacia la mujer del jardín de al lado, la condesita.

DONOSO: No, más bien creo que la mujer del jardín de al lado es una abstracción del amor, nada más, no es la realidad del amor...

DELGADO: ¡No, claro, que no es la realidad!

DONOSO: ¿Te fijas? Entonces la realidad del amor, su suerte en el amor, es su mujer. Su suerte y su elección. En el fondo, uno elige su suerte.

DELGADO: Hay quizás en esta novela una apertura, un cambio dentro de esa novelística tuya en la que afirmas que no hay amor, y me parece que es así. Está el amor maniático de *Coronación*, el amor equivocado de *Este domingo*, el amor que busca en el otro un reflejo narcisista de *El obsceno pájaro*. Y creo que en *La desesperanza*, valga la paradoja, el amor aparece como un elemento más esperanzado.

DONOSO: Vamos a ver en qué termina *La desesperanza*.

DELGADO: No me siento en condiciones de predecir nada... Pero hablábamos de amores unilaterales y amores bilaterales. ¿Te parece que en *El jardín de al lado el amor* es bilateral?

DONOSO: Siento que sí, que lo es. Hay una cosa definitiva de haber sido lanzados en la misma dirección, en esa fusión final, en ese terminar uno el relato que empezó el otro. En todo caso, yo no comprendo mucho el amor fuera de eso. Porque el amor de la condesita es un juego, es una nostalgia, es la nostalgia por una abstracción. En cambio, la vuelta del protagonista luego de su escapada a Marruecos, es una nostalgia por una realidad. Como tal se puede cumplir.

DELGADO: Claro, es posible, el amor de la condesita no es posible y está demostrado con el suicidio. Pensando en la fuente de la creación, o de la invención, esa nostalgia de lo imposible es lo que, en todo caso, hace posible la invención.

DONOSO: Claro, la otra nostalgia se soluciona en el plano de la realidad. Si la novela se hubiera quedado en el plano de la relación de la pareja madura, y la nostalgia de lo posible, y no hubiera habido condesita abstracta, no hubiera salido del plano de la fantasía al plano de la imaginación.

DELGADO: La condesita no tiene discurso, es una figura, es una sombra. Y además desaparece como una sombra.

DONOSO: Jamás se le oye la voz.

DELGADO: Nunca. No tiene nombre.

DONOSO: No tiene nombre. No tiene palabra. Mientras que la palabra ha sido todo el tiempo de la otra mujer, de la esposas.

DELGADO: Hay allí– una postura muy particular tuya respecto de la mujer puesto que le das la palabra, la última palabra, además. por otra parte, y retomando lo que hablábamos a propósito de *El lugar sin límites*, y que vos calificabas como tu rebelión profunda contra el mundo burgués, contra la anécdota del mundo burgués, en las *Novelitas burguesas* comienza ya una postulación tuya respecto de la complejidad de las relaciones entre los sexos, más allá de las etiquetas convencionales.

DONOSO: Sí, quizás lo que allí se vea es que no basta que una relación sea bilateral para salvarla. En «Átomo verde nª 5» el problema es precisamente éste. Hay una relación bilateral y no basta, se destruyen los dos.

DELGADO: Pero en «Chatanooga Choo Choo» hay una historia fuera de la pareja y tampoco basta. Termina con el sexo del hombre borrado, como castigo por ir afuera. Parecería que, desde la novelita, se advierte que no conviene salir de la relación.

DONOSO: Es bastante feminista el cuento, ¿eh?

DELGADO: Pienso que no. Más bien lo veo como todo lo contrario. ¿Cómo va a ser feminista? Es...¡fíjate qué es! Es «las mujeres se comen a los hombres»!

DONOSO: ¿Cómo es eso de que las mujeres se comen a los hombres? ¿O será más bien las mujeres castigan a los hombres?

DELGADO: O los castigan, que es igual. Pero los castigan cuando tienen razón.

DONOSO: Sí, pero no se castigan a sí mismas sino que se perdonan... Y tienen una especie de club, de círculo perverso.

DELGADO: Por cierto que ésa no es una visión precisamente feminista.

DONOSO: No, no es muy feminista. ¡Es lo antifeminista!

DELGADO: En cambio, «Jolie Madame» plantea otra alternativa en el amor, quizás más teórica que creíble.

DONOSO: ¿Tú crees? Fíjate que hay una independencia, una conciencia de la independencia de la mujer. Que el placer de una mujer no está supeditado a una relación amorosa determinada con determinado hombre. La liberación esa mujer la consigue cuando puede hacer el amor con quien quiera y obtener un placer sin condicionamientos.

DELGADO: Sí, pero se muere su hija, el castigo es ése.

DONOSO: Digamos el precio que hay que pagar. Hay que perder algo.

DELGADO: ¡Pero el castigo es demasiado fuerte!

DONOSO: Los castigos son siempre fuertes.

DELGADO: Entonces, ¿dónde está la libertad?

DONOSO: La libertad está en el hecho de ser capaz de algo a pesar de haber perdido otra cosa a cambio. Perder algo así, tan fuerte, es, no sé...

♦ ♦ ♦ ♦

DELGADO: ¿A qué público te dirigías cuando escribías *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*?

DONOSO: No pienso demasiado en el público cuando escribo, pero inconscientemente pienso que tenía en cuenta a mi público de siempre. Hay muchas cosa mías en esa novela. Formalmente es lúdica, erótica, irónica, muy enamorada, todo es un placer estetizante. Y fíjate que lo estético puede ser una posición menos amanerada, lo estetizante es más exasperado, y más auto consciente de lo que se está haciendo. Lo estetizante es aquello que simula ser estético, por

lo tanto es un juego y por lo tanto es una máscara. Y esa novela entera es una máscara, una máscara y una mascarada.

DELGADO: ¿Una máscara de qué?

DONOSO: Las máscaras no tienen por qué ser mascaras de nada, pueden ser máscaras en sí.

DELGADO: Pero entonces, ¿qué es una máscara?

DONOSO: Es una forma de rostro.

DELGADO: ¿Y por qué no un rostro? Es decir, ¿ qué es lo que lo define como máscara sino es la relación con un rostro?

DONOSO: Cuando tú me preguntas esto yo pienso que tú estás pensando que esa máscara oculta algo. Pienso que esa máscara no oculta nada sino que es el rostro. Una cosa fabricada. Un artificio.

DELGADO: Es otra manera de rostro.

DONOSO: Pienso en todo lo que significa esa cosa tan compleja que es lo posmoderno. Hay toda una sensibilidad posmoderna en la novela latinoamericana, las últimas de Carlos Fuentes, las de Manuel Puig. Posmodernista en cuanto que juega con el *Kistch,* lo rehabilita. El pos-modernismo está constantemente citando cosas de antes. En estas novelas siempre hay citas, no en el sentido textual, sino en el hecho de introducir sensibilidades casi periclitadas. Mi novela tiene un pie en el pos modernismo. En esa época había estado leyendo a Alberto Insúa, vivía en Madrid, conocía gente que hablaba del teatro Real como era antes, había estado en ciertas casas de la nobleza. De pronto se me armó toda una sensibilidad pos-modernista.

DELGADO: ¿Sentiste que la novela era comprendida?

DONOSO: Los jóvenes, que podrían haberse divertido con ella, carecen del sentido del humor. Son alegres, no necesitan tener sentido del humor, el sentido del humor siempre encierra cierta melancolía.

DELGADO: Y las *Tres novelitas burguesas*, ¿qué significan desde el punto de vista formal? ¿Cómo se decide que una novela va a ser corta o larga?

DONOSO: Es algo que ocurre, simplemente se da. ¡Hay tanto de secreto para uno mismo en lo que uno escribe, de secreto para lo que hace, para lo que no hace! ¿Por qué *Tres novelitas burguesas* se dan como tres novelas cortas y no como una sola novela larga?

DELGADO: ¿Tuviste primero los personajes como tales o primero escribiste una y después salieron las otras?

DONOSO: Sí, más bien fue así. Pero más importante que eso es que las tres tienen el mismo tono surrealista.

DELGADO: Nunca más usaste ese tono surrealista...

DONOSO: Es que las cosas le suceden a uno de forma muy extraña. No se sabe, no se aprende nada, absolutamente nada escribiendo. no te diré que «Los habitantes de una ruina inconclusa», de *Cuatro para Delfina*, no tenga también un poco el tono surrealista, pero ya en otra clave emocional completamente distinta. Esa carga emocional está mostrando muchas más cosas fuera de la realidad de la literatura.

DELGADO: ¿Cómo quieren los marxistas? ¿Y cómo te pasó eso?

DONOSO: Mira, no por nada estoy escribiendo una novela política ahora, he sentido la presión de Chile en el límite.

DELGADO: Tal vez aunque escribiendo no aprendas, escribiendo puedas entender.

DONOSO: Pero por supuesto, para eso escribo. Hay un escritor que escribe para enseñar y otro escritor que escribe para entender.

DELGADO: ¿Y cómo se entiende, qué cosas se entiende, o se resuelven, si se puede decir así?

DONOSO: Más que resolverlas, a ver si puedo explicártelo bien. Cuando uno vive algo uno lo elimina. Cuando uno escribe algo, también lo elimina, es una forma de vivirlo, deshace un nudo.

DELGADO: Recuerdo una referencia que hay en los «Poemas de un novelista». Se distingue entre el mundo de las novelas como el mundo que se traga tu vida cotidiana, se traga la anécdota de tu vida cotidiana transformándola en mito, por ejemplo el haber ido una tarde a ver matar un chancho,

DONOSO: Fíjate, «para mí es mucho más real, mucho más nítida la escena de matar el chancho en *Casa de campo* que en la poesía. Es mucho más anecdótica la de la poesía, y más metáfora, pero más real, la de la novela.

DELGADO: Esa diferencia me interesa mucho, Porque podría haber bastado con lo metafórico que sobre tu vida proyectaba de alguna manera la novela, y sin embargo necesitaste ir a la poesía, ¿cómo otra forma de registro?

DONOSO: No lo sé. Mi poesía se me ha borrado completamente. Sé algunas cosas, sé que ese capturar las sensaciones, ciertas sensaciones, la dureza de la gente, no veo todavía posibilidad de captarlo en mis novelas en forma de metáfora. La poesía tiene algo inmediato también. Que uno retiene en un espacio relativamente acotado. Con las poesías puedo tener de nuevo cerca de mía a Calaceite, el pueblo donde viví tantos años.

DELGADO: ¿Escribir tus novelas es una necesidad? ¿Y escribir esas poesías no?

DONOSO: En ese momento fue una necesidad, supongo que la de recoger algunas poesías anteriores, para que no se perdieran, escribir otras que se me estaban dando en ese momento. No sé por qué.

DELGADO: Yo creo que hay en ti dos hombres, un hombre simple, el que dice «tenemos que simplificar e ir diciendo las cosas que importan». Y eso es lo que está en tu poesía. Y otro hombre complejo, un hombre que se permite dudar...

DONOSO: Que se complace en dudar.

DELGADO: Ornamental, estetizante. Eso es lo que aparece en las novelas. Todas.

DONOSO: No hay ninguna novela simple, ¿ tú crees?

DELGADO: No. Ni siquiera, mucho menos *La desesperanza*, que uno podría pensar que lo es. No hay mendigos, no desaparece nadie fantasmalmente, no hay esa visión barroca y tremendista en algunos casos, surrealista en otros. Pero tal vez sea la síntesis de esas dos posibilidades. Porque también es cierto que si bien no es simple, tiene como una especia de voluntad de claridad que no tienen las otras.

DONOSO: Sí, hay un gran deseo de claridad. Hay un tiempo real, no se escamotea nada del transcurso del tiempo.

DELGADO: En *Casa de campo*, por el contrario, hay un especial empeño en simular la voluntad de claridad.

DONOSO: Tú sabes que la escribí en momentos en que Antonioni me había pedido que le escribiera un *soggetto* para filmar. Y de pronto me encontré en Calaceite, sentado bajo una gramínea, una cola de zorro, mientras los niños de Vargas Llosa jugaban con mi hija, y se me mezclaron sus juegos perversos a la hora de la siesta, y el recuerdo macabro del golpe chileno del 73, y ahí salió la novela. La veo, ahora, en relación con las otras, como un planteo del artificio como tal. En *la Marquesita* el artificio se da como objeto, es algo aceptado dentro del texto, ya elaborado previamente por mí. En cambio, en *Casa de campo*, el artificio es una propuesta que hace el autor, y lo debate en el texto.

DELGADO: ¿Y qué aporta a esa idea de entender?

DONOSO: Construye otra máscara mía, que se suma a las otras. En *El jardín de al lado* mis personajes son quizás los más personajes, el análisis psicológico es casi inevitable. Hay un contarse a sí mismo.

DELGADO: Pero en *El jardín de al lado* la dimensión psicológica no es algo decisivo, más bien es como si a través de los personajes se estuviera debatiendo otra problemática. Hay un territorio difuso en el que lo que importa son las actitudes frente al mundo. Entonces lo que se debate no es el exilio, eso sería una simplificación, sino el extrañamiento. Tratar de aprehender una realidad que no es la propia, que incluye como realidad al otro, para la cual la mujer del escritor tiene respuestas muy concretas, y el escritor tiene todo el peso de las dudas. Esa escapada final, el meterse en el mundo marroquí, que es otra visión distinta, del ser humano, de lo ético, es como tratar de tender un puente entre mundos que son diferentes pero al mismo tiempo todos esos mundos valen, no hay por qué elegir una única dimensión. Esto no se da a través de tipos psicológicos.

DONOSO: Yo veo esa novela como la única novela de amor que escribí.

DELGADO: Sí, ya hablamos de eso y nos peleamos durante varias páginas.

DONOSO: Yo sigo muy clavado en eso. Siento, además, que escribir una novela es como meterse con todo lo que uno ha sido en algún momento, es como decir, bueno, voy a sacar esto, esto no lo voy a incluir, esto lo voy a simplificar, esto lo voy a ordenar. Todas las sensaciones están en juego, entonces, ahí está el problema del exilio, el problema de la muerte, el problema del desamor, el problema del querer pasar al otro lado del espejo. Están todos los trucos, están todas las impresiones, están las desapariciones. Fíjate que todas mis novelas son novelas de casa, novelas de familia. La historia de todas mis novelas es la penetración de los extraños a la casa, al mundo de la jerarquía organizada de la casa. Una vez que descubrí esta constante estructural en mis novelas, no pude volver a escribir novelas así.

♦ ♦ ♦ ♦

DELGADO: ¿Cómo construyes los personajes? Los más verosímiles son los de las tres primeras novelas, eso marca un grupo. Y el otro podría ser *Casa de campo*. ¿Son quizás una nueva forma de plantearse la realidad?

DONOSO: Sí, pero en *Casa de campo* hay una realidad que en nada pretende parecerse a la realidad, mientras que en las otras hay una intención de cierta verosimilitud. Los personajes son carnalmente verosímiles, tú ves gente que tú has visto, gente que puedes decir

«éste es como tal personaje.» En cambio, en *Casa de campo* hay un deseo, una intención de construir personajes un poco para que la gente diga «esto que hizo este personaje es tal vez parecido a esto que hizo tal persona», pero al personaje entero no lo ves. Más que nada me interesa el sesgo poético de los personajes.

DELGADO: Me pregunto hasta qué punto puede seguir existiendo una narrativa, un arte, si tú quieres, en el que haya identificación. Donde te identifiques, o al menos puedas parangonarte con lo que estás viendo.

DONOSO: Es que quizás en el arte actual entra la realidad como reflejo de otra realidad que es artística, no natural. Los niños de *Casa de campo* son hijos de la literatura.

DELGADO: No entiendo que habiendo hecho eso vuelvas ahora a los personajes verosímiles.

DONOSO: Es que tú estás pidiendo consecuencias, un desarrollo progresivo.

DELGADO: ¡No, si ya sé que no hay que pedir consecuencias, ni causalidad, ni ninguna de esas cosas...!

DONOSO: ¡A mí por lo menos no me las pidas...!

DELGADO: Pero quizás pueda saber la razón de ese movimiento de vaivén.

DONOSO: No, porque no se trata de algo consciente ni deliberado, porque en todo caso el proceso no está terminado.

DELGADO: Buenos, pero está completo hasta aquí.

DONOSO: Creo, en todo caso, que un escritor debe emplearse literariamente con la mayor amplitud posible. Yo quiero darle el juego a todas mis posibilidades, no tengo por qué negarme las posibilidades que se me den. Además, nada lleva a una consecuencia en la escritura. Es todo mucho más casual mucho más loco.

DELGADO: ¿Y en la novela qué es lo que opera sino opera la causalidad?

DONOSO: Opera la fantasía, opera la imaginación, opera la memoria, opera la afectividad. Fíjate que causalidad puedes decir que hay en *Los miserables*, donde en medio de un París inmenso la gente siempre circula por los mismos lugares, los encuentros fortuitos, qué causalidad es ésa...

DELGADO: Pero en todo caso puede decirse que Victor Hugo arma una causalidad propia. porque llega un momento en que también se hace previsible, uno dice ahora va a parecer Javert, ahora viene Marius...

DONOSO: Claro, claro... pero es una causalidad literaria. Hay otras cosas: magnifica la realidad, los alcantarillados de París se convierten en un personaje, magnificado emocionalmente, cargado de belleza, de tragedia, de significado, de historia. Y entonces creo que ahí aparece otra vez la fantasía. la realidad y la fantasía no están reñidas en Hugo. creo que son una y la misma cosa.

DELGADO: Los personajes de tus primeras novelas están construidos por la mirada de los otros.

DONOSO: Claro, es la escuela de James.

DELGADO: Mientras que a los otros los construyes con el lenguaje. ¿Cómo conseguiste distanciarte de un personaje como Julio Méndez, que tiene tantos elementos autobiográficos?

DONOSO: No son autobiográficos, no soy un escritor fracasado, fíjate que ésa es la diferencia. Sin embargo, quizás esa novela sea autobiográfica de una fantasía mía de fracaso. Que es constante en todo escritor de cierto éxito. es decir, ese personaje está construido por mi terror. Julio Méndez no soy yo. Soy yo con mi miedo.

DELGADO: ¿Y en *la Marquesita* hay también alguno de tus miedos?

DONOSO: Lo femenino destruido por deseado. La marquesita es un ser absolutamente sexual y adorable y tentador y por lo tanto deseable y se hace necesario destruirla. Ese deseo de destrucción creo que subsiste inconscientemente en todos los hombres, por lo menos en mí.

DELGADO: ¿Por qué hay que destruirla? ¿Porque puede ser la propia destrucción?

DONOSO: No, porque uno se puede entregar a ella.

José Donoso y la literatura latinoamericana en Italia

Luis Dapelo

«Intorno alla metà degli anni Sessanta il lettore europeo è stato colto di sorpresa dalla salutare invadenza della letteratura latino-americana, sostenuta con fortunata sincronia dalla vitalità sua propria e dall'avidità, in questo caso intelligente, della nostra industria editoriale».
Mario Luzi[1]

Escritores latinoamericanos en Europa en los años 60. Contextos

La literatura latinoamericana, en concreto, la narrativa conoce un gran impulso en Italia en los años 60 y coincide con la llegada del *boom* y su difusión por parte de la industria editorial y la crítica académica y no académica. Se crea, asimismo, una tipología de lectores capaces de «leer» las obras de una «literatura-otra» que está «desconcertando», gracias a su gran potencial expresivo y a las grandes innovaciones formales. Estas características modifican y/o subvierten la(s) representación(es) que en Europa se tenía(n) de la(s) narrativa(s) latinoamericana(s). El lector y el crítico asisten a un radical *bouleversement* de lo que dicha literatura podía ofrecer. Las estéticas de las literaturas latinoamericanas (quizás resulte más apropiado escribirlas en plural) se presentan con una vitalidad y fuerza que nunca antes se habían producido y se manifiestan a través de los géneros (novela y cuento) y de los contenidos. Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que las literaturas latinoamericanas del *boom* rediseñan el mapa literario; el mapa de la ficción y las representaciones se transforman. El *boom* pre-

[1] *Mario* LUZI, *«Weltliteratur» , prólogo de la antología* Latino-americana, *edición de F. Mogni, Vallecchi, Florencia, 1974. [Alrededor de la mitad de los años 60, el lector europeo fue sorprendido por la saludable invasión de la literatura latinoamericana, sostenida con afortunada sincronía por su propia vitalidad y por la avidez, en este caso inteligente, de nuestra industria editorial.] La traducción es mía.*

sentaba una vastísima oferta de novela, cuento y ensayo en la cual se confrontaban las diferentes estéticas y las diferentes visiones del mundo de los autores.

España: punto de partida

No solamente es la obra la que encuentra un terreno fértil en el circuito cultural-económico, sino también el escritor latinoamericano que halla una precisa colocación y entra a formar parte de grupos de intelectuales cuya presencia en los debates político-culturales y en los medios de comunicación es una constante. Sin embargo, la recepción de las literaturas latinoamericanas es un proceso complejo que no siempre encuentra sincronías en otros países, es decir, que el fenómeno no se da simultáneamente como en España. A Italia llegan los autores a través de España que cumple una función de exportación de los productos literarios del *boom* gracias a la vitalidad y convicción de un editor como Carlos Barral y de su editorial Seix Barral «excelente plataforma para los autores latinoamericanos»[2] en una ciudad como Barcelona que se convierte en el faro europeo para la literatura latinoamericana, y a la aguda visión empresarial de una de las más importantes agentes del momento y de muchas décadas posteriores: Carmen Balcells.

Italia

Italia es uno de los países europeos que demuestran mucho interés en las literaturas latinoamericanas. En los años 60, el país está atravesando por una fase de expansión económica, el neocapitalismo al que también se le ha denominado *boom*. Este fenómeno involucra a la sociedad por entero e impulsa algunos cambios y unas cuantas manifestaciones culturales. Este período inaugura un cierto bienestar luego de los largos y duros años de la reconstrucción posbélica. Además, la modernización en la esfera de las relaciones personales, producto de la puesta en discusión de instituciones como la familia, el matrimonio y

[2] *Así denominada por Xavier Moret en su magnífico ensayo* Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975, *Barcelona, Destino, 2003, p. 215.*

de la circulación y debate de nuevas ideas chocaban contra el espíritu conservador de ciertos sectores políticos en el poder como la oficialista Democracia Cristiana. Se puede decir que en los 60 inicia una larga crisis de la sociedad y de la política italianas que no viaja simultáneamente con la modernización económica en curso.

La industria editorial italiana: los años 60

La industria editorial conoce en estos años su expansión y su modernización. El libro, visto como producto de un circuito económico se inserta en un proceso de transformación en función de la ampliación de un mercado que conoce ritmos de producción muy intensos con el objetivo de crear un vasto público de lectores. El *bestseller* está muy presente en la estructura productiva de la industria editorial y es necesario ver el fenómeno con las debidas reservas y haciendo, tal vez, una necesaria distinción entre dos tipos de obras de grandes números de ventas: el *bestseller* de calidad y el *bestseller* de consumo, de entretenimiento. En el primer caso, podemos recordar el éxito sin precedentes de *Doctor Zivago* del escritor soviético Boris Pasternak[3] y de la novela italiana con *Il Gattopardo* del escritor siciliano Giuseppe Tomasi di Lampedusa[4]; en el segundo, los ejemplos sobran y los podemos ubicar en una cierta producción local y traducciones de obras de ciertos autores anglosajones.

El mapa editorial de la época está constituido fundamentalmente por los «grandes», es decir, Mondadori, Einaudi, Rizzoli y Bompiani ya presentes en la escena por haber sido fundadas en la primera mitad del siglo y que lograron sobrevivir en los años aciagos del fascismo; por los «nuevos», es decir, Feltrinelli, Garzanti, etc. que irrumpen con gran capacidad innovadora en la industria editorial, y por una miríada de medianos y pequeños editores. Cada editor propone opciones ideológicas diferentes y contrapuestas. Podemos decir que la dialéctica en la industria editorial se hace muy intensa en esos años y refleja muy bien *l'esprit du temps*. Frente a los conservadores se plantean los progresistas que son los protagonistas de una modernización y de la internacionalización culturales. Es el caso de Feltrinelli que se propone

[3] *Publicado en exclusiva mundial por Feltrinelli en 1957.*
[4] *Publicado por Feltrinelli en 1958.*

como un editor claramente definido de izquierda, que realiza un intenso trabajo de difusión de la cultura también denominada de izquierda.

El boom *en Italia*

En 1964, Feltrinelli lanza al primer autor del *boom*: Carlos Fuentes con *Aura*[5]. Y dos años después, con *La muerte de Artemio Cruz* (*La morte di Artemio Cruz*)[6]. Han pasado, desde la primera edición en español de ambas obras, dos y cuatro años, respectivamente. La llegada del *boom* a Italia se diferencia mucho de la situación española. La traducción del núcleo de autores del fenómeno (Fuentes, Vargas Llosa, Donoso, García Márquez, Cortázar y Cabrera Infante) es bastante irregular si analizamos las fechas de publicación de las obras del período. Hay una suerte de *gap* por lo que se refiere a la publicación de la edición italiana con respecto a la primera edición original.

El *boom* en Italia despega definitivamente con la publicación de *Cien años de soledad* de García Márquez, en pleno 68. Podemos decir que tiene dos fases: la primera es antes de la novela del autor colombiano y la segunda es después de *Cien años de soledad.* Sin embargo, durante la expansión del *boom* hay autores que confluyen y que son traducidos. Es lo que yo llamo el «*boom* alargado», es decir, que la atención editorial italiana se concentra también en escritores latinoamericanos antes ignorados como Sabato, Onetti, Rulfo, Borges, Bioy Casares, Asturias, etc. Y también convergen las primeras obras de autores del *posboom* como las de Puig, Elizondo, González León, Sarduy, etc.

José Donoso en Italia: traducción, crítica y recepción de sus obras

Primera fase: los orígenes del Donoso «italiano»

La historia editorial italiana de José Donoso (1924-1996) empieza en 1966 y se extiende hasta 1987. Es una historia discontinua, irregu-

[5] *Traducción italiana de Carmine Di Michele.*
[6] *Traducción italiana de Carmine Di Michele.*

lar, incompleta, porque no se traduce su obra en su totalidad, sino sólo parcialmente. Podemos decir que, al principio, no se le construye una política de autor como en el caso de otros de sus compañeros del *boom*. De los escritores del *boom*, Donoso representa, junto con Guillermo Cabrera Infante (1929), uno de los casos anómalos en la edición de sus obras en italiano. El primer libro de Donoso que se traduce es su novela *Coronación* (*Incoronazione*, Milán, Dall'Oglio, traducción de Giovanna Maritano) en 1966 y se podría decir que llega a los lectores en medio de la expansión del fenómeno. Sin embargo, este hecho nos muestra que la primera obra del autor chileno no entra en el gran circuito editorial que se está ocupando de promover y difundir al *boom*. Y, por este motivo, no se convierte inmediatamente en un autor visible, difundido y lanzado como otros por la gran maquinaria editorial de la época. Quizás éste haya sido también un primer límite, ya que Dall'Oglio era un editor pequeño, muy atento a la narrativa de calidad y que posteriormente se dedicará a los autores extranjeros. El editor Dall'Oglio está activo en la escena cultural italiana durante la dictadura fascista y se le puede definir como un editor resistente que, en ese período, sobrevive con muchas dificultades tratando de esquivar a la rígida censura fascista, publicando a Italo Svevo, a pesar de la política antisemita. Más tarde, en los primeros años de la década del 70, Dall'Oglio sorprenderá a todos con la publicación de *El Padrino* de Mario Puzo que se convierte en *bestseller* con 160 mil ejemplares vendidos. Dall'Oglio no es un editor «latinoamericano» como lo son Feltrinelli, Einaudi y más adelante Rizzoli y Mondadori. Por otro lado, el escritor chileno no despierta atención, en ese momento, ante editores como Feltrinelli y Einaudi, por ejemplo, que habrían podido ser los destinatarios naturales de su obra. Quizás porque Donoso se prestaba a ser un autor poco militante, poco político, en el sentido de las demandas de los editores y a pesar de la extraordinaria radiografía crítica de la sociedad chilena a través de sus novelas.

En 1972 aparece la versión italiana de *El lugar sin límites* (*Il posto che non ha confini*, traducción de Gianni Guadalupi[7] y Marcelo Ravoni[8]) con el editor Bompiani, después de seis años de su publicación en

[7] *Gianni Guadalupi ha desarrollado una extensa e intensa labor de traductor (Borges, Mendoza, Landero, Bioy Casares, Montero, Allende, Benedetti, etc.), ensayista, autor de libros de viaje por el Extremo Oriente y asesor editorial.*

[8] *Marcelo Ravoni, (1930-2004), argentino, fallecido el pasado mes de septiembre, tradujo numerosas obras de narrativa latinoamericana e historietas (Mafalda, por ejemplo) y fundó*

español. A partir de este momento, José Donoso existe, se vuelve visible en la escena italiana. Bompiani es un editor grande, importante por la calidad de sus autores y por las relaciones con la prensa en las que hace publicar fácilmente las reseñas de sus autores en un diario notorio y de alcance nacional como *La Stampa* de Turín, por ejemplo. La edición italiana de *El lugar sin límites* inaugura la verdadera difusión de Donoso en la península, porque a partir de ese momento, se publicarán otras obras hasta 1974 y luego de 1983 a 1987. Esta novela cumple, quizás, una función de atracción hacia otras obras del escritor chileno.

En 1973, Bompiani publica *El obsceno pájaro de la noche* (*L'osceno uccello della notte*, traducción de Gianni Guadalupi y Marcelo Ravoni) y otro editor poderoso como Garzanti recupera *Coronación* que, como dijimos líneas arriba, salió siete años antes con Dall'Oglio y pasó completamente desapercibida. El año 1973 es importante, puesto que salen estas dos obras y pocos son los autores latinoamericanos que cuentan con dos libros publicados en un año. *L'osceno uccello della notte* se convierte nada menos que en uno de los *bestsellers* de narrativa extranjera y lo encontramos en el cuarto lugar del *ranking* de los *bestsellers* de ese año junto con Graham Greene (*El cónsul honorario*), Frederick Forsyth (*Dossier Odessa*), Gabriel García Márquez (*La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*) y Ernest Hemingway (*Los cuentos de Nick Adams*). Las editoriales creadoras de *bestsellers* en ese año son Mondadori, Bompiani, Feltrinelli y Rizzoli, es decir, los «grandes».

En 1974, Bompiani sigue contando entre sus autores a Donoso y publica la versión italiana de *Historia personal del Boom*, justo un año después de la edición española, con el título de *Storia personale del «boom»* (traducción de Maria Luisa Gazzola) en la colección de ensayo I satelliti. Este estupendo ensayo, que retrata al *boom* desde adentro, con un testigo y protagonista excepcional como Donoso, dará mucho que hablar en la prensa italiana, como veremos más adelante. Gracias a estos dos años, en los que se publican cuatro obras del autor chileno, vemos que se le adjudica un lugar en la constelación del *boom*. Sin embargo, la atención hacia Donoso se detendrá luego de este últi-

la Agencia «Quipos» en Milán, en 1971, que representaba a nivel mundial a renombrados humoristas latinoamericanos, españoles e italianos como Quino, Altan, Mordillo, etc. Publicó también un ensayo sobre la literatura fantástica latinoamericana Le mappe immaginarie, *Garzanti, Milán, 1972.*

mo libro. El éxito, con sus perversos mecanismos, es fugaz para nuestro escritor y en los años siguientes el silencio durará 9 largos años.

La recepción de Donoso: la prensa italiana

Los ecos de prensa sobre la publicación de las traducciones italianas de las obras de Donoso tuvieron un desarrollo irregular y discontinuo por razones que hemos esbozado antes. Los motivos son fundamentalmente dos: el primero radica en el hecho de que cuando un escritor publicaba (y no importaba que fuera extranjero o italiano) en una editorial pequeña pasaba completamente desapercibido ante el público de lectores. No tenía, pues, impacto mediático. Por una parte, las pequeñas editoriales no eran capaces de incidir ante los medios de comunicación de gran difusión para poder hacer reseñar al autor y hacerlo visible ante un medio tan eficaz como el de los diarios, porque los editores grandes creaban una suerte de monopolio de las reseñas. Esta razón se debía también, sin duda alguna, a la pérdida de independencia de la prensa ante los grandes grupos editoriales, tendencia ésta que se ha convertido en una regla que permanece hasta hoy. Por ella, escritores que publicaban con el núcleo de editores de grandes dimensiones, tenían un lugar asegurado y mucho espacio en las páginas culturales de los medios de comunicación. El segundo motivo es la total indiferencia ante los libros publicados por editores pequeños, aparte las excepciones constituidas por las relaciones personales de los encargados de las oficinas de prensa de las editoriales con los jefes de redacción de las páginas culturales. Lo curioso, en el caso de Donoso, es decir, por lo que se refiere a su primera novela *Coronación*, traducida y publicada en italiano en 1966, en pleno apogeo del *boom*, es que quizás no haya sido asociado, en ese momento, al fenómeno como sucedió con otros autores que estaban publicando en esos años. Por otro lado, la publicación de dicha obra antes de la explosión del *boom* en 1968 con la salida de *Cien años de soledad* quizás nos sirva de sustento a esta hipótesis y haya tenido parte de responsabilidad.

Donoso empieza a existir dentro del marco del *boom* solamente a partir de 1972 y paralelamente también su recepción a nivel de prensa. Cuando Donoso comienza a ser lanzado por una editorial grande e importante como Bompiani, se hace visible y cuando continúa en los años 80 con otra editorial pequeña como Frassinelli la

tendencia a la indiferencia se vuelve a dar, salvo cuando publica con Feltrinelli.

La historia de Donoso en la prensa italiana resulta, a pesar de estas irregularidades, muy interesante en cuanto encontramos una muy buena acogida por parte de periodistas especializados que reseñan a losautores latinoamericanos en los grandes diarios de importancia nacional.

Donoso y las lecturas de la prensa[9]

Como afirmamos antes, 1972 significa el año del despegue de Donoso, porque empieza a publicar con una editorial muy importante como Bompiani. La versión italiana de *El lugar sin límites* es reseñada por el diario *La Stampa* de Turín, vinculado al editor, y se le dedica un amplio espacio. La reseña estuvo a cargo de Angela Bianchini, periodista especializada en literatura hispánica y que durante largos años se dedicó a leer y comentar las novedades traducidas del español. Es necesario decir que, en los años 70, hubo casi un aumento exponencial de obras latinoamericanas traducidas al italiano. La reseña en cuestión se titula: «La grande autoscoperta del Sudamerica. Una fantasia impazzita. Schiavitù e sesso nel Cile del romanziere José Donoso» (El gran autodescubrimiento de Sudamérica. Una fantasía enloquecida. Esclavitud y sexo en el Chile del novelista José Donoso)[10]. En ella, Bianchini empieza con el epígrafe del *Doctor Fausto* de Marlowe que abre la novela y da una eficaz lectura del deterioro del espacio del subcontinente, apoyándose en Vargas Llosa, Onetti, Puig, Arguedas y dice:

«Y, además, nos lleva a pensar que el infierno está localizado en América Latina, en ciertos lugares desolados que nos son bien conocidos: la selva amazónica de Vargas Llosa, aquel prostíbulo de *La casa verde*...[ ] la existencia viscosa de ciertas pequeñas ciudades descritas por el uruguayo Onetti, la sordidez de los núcleos urbanos perdidos en medio de la pampa que nos ha mostrado el argentino Puig...»

Y más adelante, la recusación del Estado y de la naturaleza, verdaderos responsables de las catástrofes y del «castigo» a América Latina:

[9] *Para este trabajo se han consultado los principales diarios de importancia nacional como* La Stampa *(Turín), el* Corriere della Sera *(Milán),* La Repubblica *(Roma) y revistas especializadas como* L'Indice dei libri del mese *(Roma).*

[10] La Stampa, *Turín, 4/08/1972, p. 12.*



«...el Estado organizado y la naturaleza se confunden y hacen causa común para castigar ciega, bestial, absurdamente a estos seres humanos.»

La autora de la reseña juega tal vez con los términos pecado, castigo, diciendo que el pecado original es la miseria y el vicio que no admiten redención. La lectura del pecado original latinoamericano es, según Bianchini, el «verdadero autodescubrimiento de América Latina». A veces, quizás la utilización de estos términos pueda sonar moralista. Por otro lado, presenta al novelista Donoso y hace hincapié, implícitamente, en los *gaps* de los que hablábamos líneas arriba, subrayando la salida, seis años antes de la novela y citando las traducciones de *Coronación* y de *Este domingo* al inglés, lanzando probablemente un mensaje al sector editorial italiano para que le dedique más atención al escritor chileno. Anticipa, asimismo, la inminente publicación de la traducción de *El obsceno pájaro de la noche*. Más adelante, se concentra en la historia de *El lugar sin límites* poniendo en relieve los aspectos dramáticos de la obra y la economía del escenario que según la periodista es «trasportable a cualquier parte de América Latina». Resulta útil el paralelo con Proust cuando dice que, por momentos, la Manuela nos recuerda la figura de Monsieur de Charlus, pero con un sentido de lo trágico diferente a aquel del París proustiano. Sólo que lo trágico donosiano, para la reseñadora, es hispánico y su grotesco nos remite a Goya. La reseña termina anunciando una versión cinematográfica de la novela que estaría por emprender nada menos que el maestro Luis Buñuel.

Entre los reseñadores de Donoso se cuenta el gran poeta Mario Luzi (1914)[11], ávido lector de narrativa y poesía latinoamericanas que escribió una notable cantidad de páginas en el *Corriere della Sera* y en otros diarios y que fueron recogidas con el título de *Cronache dell'altro mondo* (*Crónicas del otro mundo*) en 1989[12]. Luzi fue un «poeta cronista de novelas» como lo define, en el prólogo, Stefano Verdino y a él se le debe la atención, el rigor, la sensibilidad y el refinamiento de sus reseñas de narrativa de autores como Borges, Bioy Casares, Cortázar, Arlt, Onetti, Benedetti, Vargas Llosa, Arguedas, Lezama Lima, García Márquez, Rulfo y otros y de poesía de autores como Parra, Neruda, etc. Mario Luzi fue uno de los intelectuales precursores de la

[11] *Nombrado hace poco Senador vitalicio de la República Italiana y muchas veces candidato merecedor del Premio Nóbel de Literatura.*

[12] *Mario Luzi,* Cronache dell'altro mondo, *edición al cuidado de Stefano Verdino, Marietti, Génova, 1989.*

crítica no académica y podemos afirmar que fue uno de los críticos más entusiastamente «latinoamericanos» de Italia, porque sus páginas son pequeñas obras de arte, en las cuales transmite su pasión y gusto por la literatura de calidad, sin dejar de lado la crítica siempre elegante, nunca vulgar, ramplona, superficial ni burocrática como estamos, en estos tiempos, acostumbrados a leer en las páginas culturales de la prensa de este país.

Mario Luzi reseñó la traducción italiana de *El obsceno pájaro de la noche* en la página cultural del *Corriere della Sera* y la tituló «Un libro d'incubo. Gorgo».[13] («Un libro de pesadilla. Un vórtice»). Luzi empieza su comentario con estas palabras:

«El peor castigo que podría ser infligido a un cronista literario sería resumir con vasta aproximación el contenido de las cuatrocientas setenta y cinco densas páginas de *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso, el escritor chileno que el editor Bompiani introdujo en Italia con una propuesta bastante diferente, publicando hace dos años *El lugar sin límites*».

El poeta, remitiéndose con una breve pincelada a dicha novela, resalta la potencia dramática de los elementos del espacio deteriorado (disolución del ambiente, miseria, desarraigo, soledad, frustración, etc.) que emergen en la narración y afirma, asimismo, que lo que se percibe visiblemente es «el grumo faulkneriano» que es, con otra imagen culinaria, como «la levadura de las mejores empresas narrativas continentales». A pesar de la naturaleza «infernal» de la novela, Luzi nos dice que resultaba casi difícil imaginar que *El obsceno pájaro de la noche* fuese una suerte de vórtice sin límites, «negro», «viscoso», «omnívoro». Para el autor lo «físico» en la novela de Donoso es reconocible como el movimiento de un vórtice que lo absorbe todo: el sujeto y el objeto, la materia y a quien narra. Y es esto que Luzi entiende muy bien del *boom*: su naturaleza totalizante, la «gran metáfora totalizante» como la habría denominado, muchos años, después Julio Ortega. Todas estas fuerzas desatadas, totalizantes inciden en la identidad, que está en plena y constante puesta en discusión, en disolución y es el escritor quien, a través de operaciones identificatorias y cambiantes, se funde con sus personajes, pero del lado de los débiles, de aquellos que no pueden tener una existencia autónoma. La corrupción es un proceso inexplicable que no puede ser atribuido a ningún individuo sino que

[13] Corriere della Sera, *24/06/1973, p. 13.*

es colectivo en cuanto todos están involucrados y encarnados en él. Citando una entrevista concedida, en 1972, por Donoso al diario francés *Le Monde*, Luzi subraya que la novela de Donoso posee la naturaleza de crónica psíquica y biológica de un evento y éste último la compone tormentosamente. Por otro lado, añade, se queda sorprendido porque Donoso confiere intensidad salvaje y física a la simbiosis entre el artista y sus materiales. Para Luzi *El obsceno pájaro de la noche* es un libro de pesadilla, seguramente atroz y potente que sostiene la imaginación obsesiva de un escritor «riquísimo de talento» en el cual confluyen como neurosis los ascendentes mágicos y hechiceros de antiguas culturas.

Es interesante ver cómo Giuseppe Bellini se remite a los escritores modernistas que desarrollaron una narrativa agradable aunque perversa y erótica, pero siempre funcionales con las intenciones de la corriente y, en el caso de Donoso, pone en relieve su gran habilidad en poder frecuentar y bien cualquier género, gracias al hecho de que es un escritor experto y dotado que logra egregiamente su cometido.

La traducción italiana de *Casa de campo* suscita varias reacciones en la prensa. Es publicada por Feltrinelli y se le asegura un amplio espacio. Es necesario decir que las reseñas que analizaremos aquí manifiestan lecturas encontradas y polémicas. Empezaremos por las positivas. La primera, en orden cronológico, es la del escritor y lusitanista Antonio Tabucchi[14] y es una reseña interesante. La lectura que da de la novela es saludable por la ausencia de lugares comunes y por la inteligencia de los planteamientos. Si titulaba: «Che succede a Marulanda? Tradotto in italiano il romanzo fantastico e cattivo di José Donoso» (¿Qué sucede en Marulanda? Traducida al italiano la novela fantástica y pérfida de José Donoso) y apareció en la página cultural del diario *La Repubblica* de Roma[15]. Tabucchi empieza definiendo a un Donoso que manifiesta la perfidia, una perfidia a la que le atribuye un valor sin duda positivo. Una perfidia ausente de rencor y de resentimiento:

«José Donoso es un escritor que posee una sincera perfidia, lo cual representa una cualidad tranquilizadora en este mundo de falsos bue-

[14] *Antonio Tabucchi (1942) es uno de los más conocidos y traducidos escritores italianos de los últimos veinte años. Autor de una obra numerosa en la que destacan cuentos y novelas con altos volúmenes de venta, se hizo célebre publicando la novela* Sostiene Pereira *(1996), que fue adaptada al cine. Además es Profesor de Literatura Portuguesa en la Universidad de Siena y traductor del portugués. Introdujo y tradujo al italiano la obra del poeta Fernando Pessoa.*

[15] La Repubblica, *Roma, 24-25/02/1985, p. 18-19.*

nos. La suya es una perfidia que definiría «positiva»; es decir, una perfidia que no deriva del rencor, sino que se ensaña contra otras: las más hipócritas y funestas que significan estupidez y esclerosis, a menudo, coerción y prepotencia.»

El escritor italiano hace una eficaz distinción entre dos tipos de perfidia: la de Louis-Ferdinand Céline y la de Donoso. La maldad del chileno es para Tabucchi discriminada y discriminadora porque es existencial, política y no ontológica. De allí su positividad. Es necesario decir que esta lectura es muy completa y original, sobre todo porque es la de un lector culto y abierto como el escritor italiano, pero no especializado, que no es indiferente al aspecto político de la novela. Según él, el elemento grotesco tiene la función de abrirnos el espacio de la casa de campo ubicada en el denso mapa de lugares fantásticos de la literatura. Y subvierte el orden, hace derrumbar las reglas, rescinde el frágil pacto de la convivencia dejando todo bajo el imperio de la crueldad. Tabucchi se remite a *Este domingo* que define como una novela «perfecta» ignorada por el sector editorial, para establecer la conexión de dichas temáticas. Más adelante, el escritor italiano se pregunta si en *Casa de campo* existe la metáfora de América Latina. La respuesta es positiva porque define la metáfora del subcontinente «trasparente» y la acerca a Kafka y a Buñuel. Esta «metáfora transparente» tiene la virtud de actuar como en un sistema de cajas chinas en un incesante descubrimiento de otras metáforas. Todo esto, concluye Tabucchi, es posible gracias a la calidad y a la libertad intelectual de un escritor como Donoso que hace una «reflexión que empieza en la amenaza y en la promesa y que deja a quien lee (y a quien vive) sacar sus propias conclusiones»

Una entrevista para La desesperanza

La desesperanza fue la última novela de Donoso traducida al italiano. Fue publicada por Feltrinelli sin encontrar mucha resonancia como las anteriores. Con la publicación de esta obra se cierra el «ciclo italiano» de Donoso. No cesamos de preguntarnos, lamentablemente sin encontrar respuestas claras, haciendo sólo conjeturas, los motivos de tamaña indiferencia. Entre los autores del *boom*, el escritor chileno, como dijo Carlos Franz, refiriéndose a la situación de Donoso en España, ha pasado casi a formar parte de «las inexistencias», aparte dos obras, en el variopinto mercado de las letras ita-

liano. La publicación de *La desesperanza* fue anticipada por el diario *La Repubblica* que le dedicó una página entera en la cual Enrico Filippini[16] conversa con el escritor y titula la entrevista «Parla il leone stanco. A colloquio con José Donoso di cui esce in traduzione italiana «La disperanza»: un romanzo «politico» scritto in un paese, il Cile, in cui la politica è impossibile»[17] («Habla el león cansado. Coloquio con José Donoso con motivo de la traducción italiana de «La desesperanza»: una novela política escrita en un país como Chile en el que la política es imposible»). En la entrevista, el escritor chileno habla con mucha soltura y franqueza de varios temas que le interesan: el exilio, el retorno a Chile, la imposibilidad de cambiar, el *boom*, las imágenes, sus obsesiones alternándolos con el relato de *La desesperanza*. Es una «entrevista-reseña» muy eficaz, con ritmo, con contrapunteo gracias a la capacidad de Filippini como entrevistador y conocedor de la obra del chileno y a la capacidad dialogante de éste último. Es un Donoso complejo, simpático, escéptico, a veces sarcástico, que duda sobre las posibilidades de un cambio político de su país, porque no cree en los políticos. Y esto se refleja cuando habla del vacío y del peso de los recuerdos del personaje de *La desesperanza*, como si intentara hacer un diálogo entre la realidad y su coyuntura y la ficción. Habla de las imágenes y de los espacios de su obra y da un significado político a sus novelas cuando dice que luchan contra los compartimientos estancos. Por otro lado, declara que regresó a Chile, en 1980, porque tenía la impresión de que no estaba participando en el destino de su generación, a pesar de haber sido mal interpretado y sintió que la realidad política se le impuso. Y es esa misma realidad, declara Donoso, de un Chile humillado, empobrecido, desolado donde prevalece la triste y sórdida tarea de sobrevivir. Por otra parte, el regreso significó para él el reencuentro con el lenguaje, con las imágenes, con sus metáforas. Nos reconduce a la novela cuando reflexiona sobre la identidad (tema constante y continuo en su literatura) frágil que se pierde en el personaje como se ha perdido en su generación. Donoso juega con mucha riqueza a los espejos y emerge la gran compenetración y compromiso con la realidad del tiempo, así como tam-

[16] *Enrico Filippini (1932-1988) fue traductor del alemán, asesor y director literario de Bompiani, periodista y animador cultural muy activo en los años 60 y 70.. Tradujo al italiano a autores como Husserl, Benjamin, Frisch, etc.*

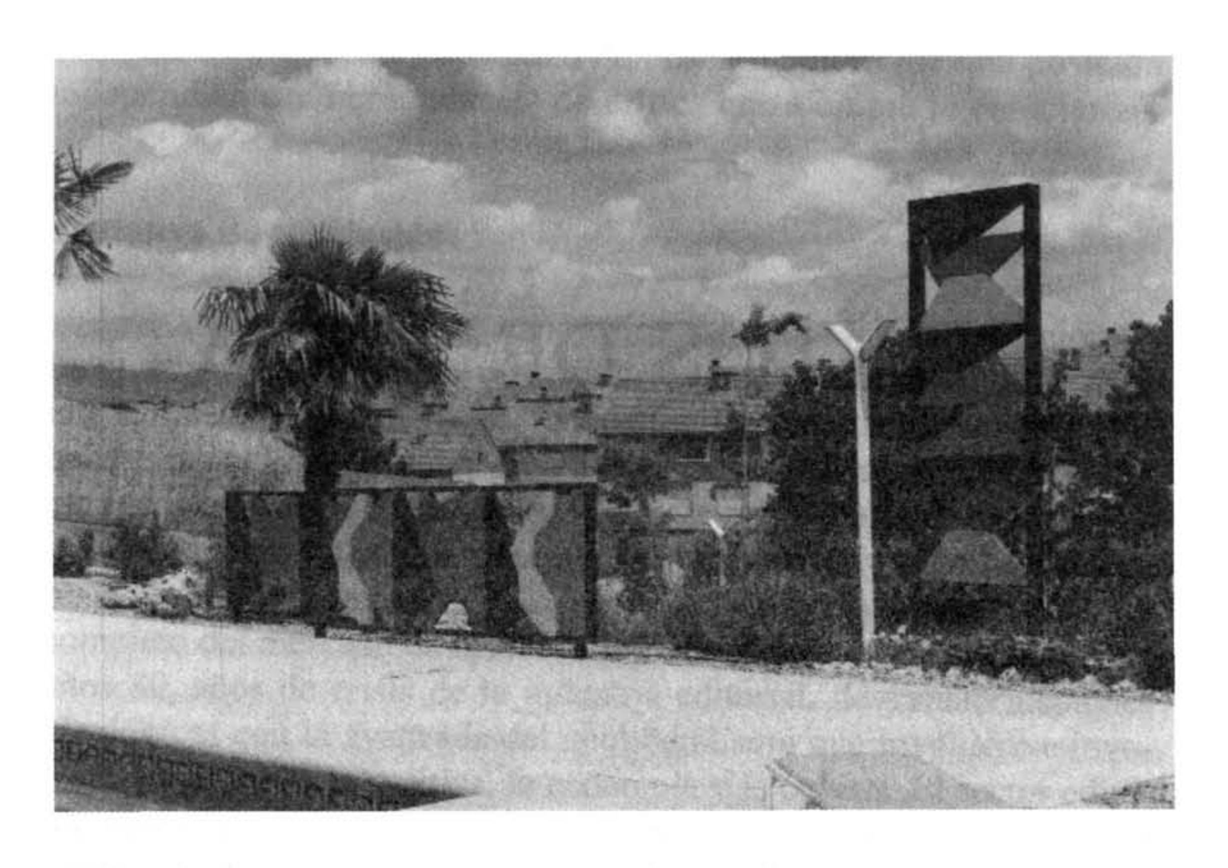
[17] *La Repubblica, Roma, 28/10/1987, p. 17.*

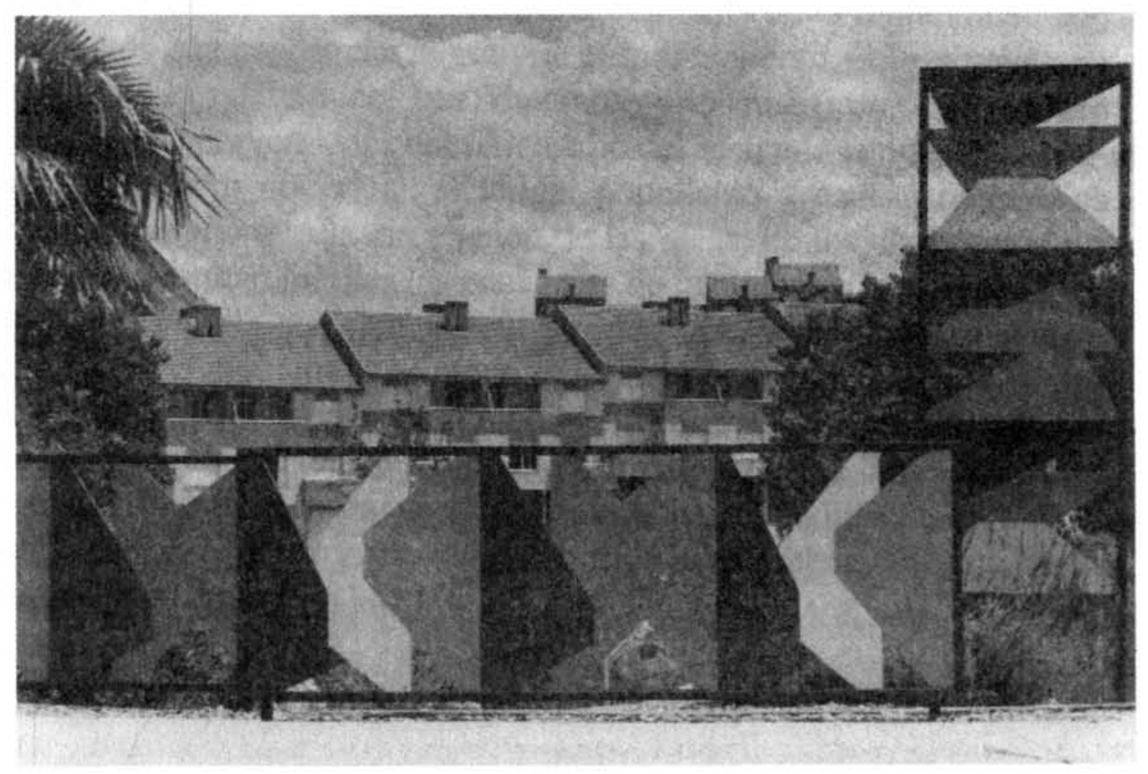
bién esa sorprendente capacidad de observación desde una posición independiente y libre, además de crítica que siempre lo caracterizó.

Tentativa de conclusión

José Donoso es un caso «anómalo» de traducción y recepción en Italia. Su «vida editorial» está atravesada por fases que inician y se interrumpen, por silencios y/u omisiones deliberados. Donoso no tuvo quizás una política de autor orgánica, constante, atenta, como la tuvieron otros escritores de su generación y de otras. Después de un inicio fallido, en 1966, su parábola ascendente dura sólo dos años 1972-1974, en los cuales se convierte en un *bestseller* (1973), que desaparece por completo del mercado de las letras italiano y luego «reaparece» en los años 80, años de crisis de la industria editorial, de transformaciones ideológicas con la avanzada del neoliberalismo que involucró e involucra la sociedad, la política, la economía y la cultura. El sector editorial no es más el que acogió, en un primer momento, a Donoso. En su agenda se encuentra la casi neurótica búsqueda de la rentabilidad con productos que conduzcan al gratuito entretenimiento y que sirvan para transmitir la nueva ideología imperante y la mistificación de sus no valores. Las perversiones del fetichismo del mercado conducen al conformismo (otro no valor), al vulgar populismo y causan numerosos daños y perjuicios a la circulación de las ideas, de los discursos y del disenso. Resultan inútiles las nostalgias de los tiempos que fueron, nos quedan las cosas que siempre perdurarán, a pesar de lo que sentencie el poder, sus aparatos y su monología. Las lecciones de José Donoso son de una sorprendente actualidad y nos transmiten la duda saludable, la crítica no complaciente, la imaginación, las ideas o la belleza de su poética. En estos tiempos fáciles y cómodos para algunos, horrendos y despiadados para otros, rescatarlo y difundir sus obras en Italia sería también igualmente saludable.

PUNTOS DE VISTA





Lamento por mi amigo Paul Celan

Milo Dor

A los dos días había dejado aquel caro hotel y me mudé donde mi amigo Paul Celan, que vivía en una pensión de la rue des Écoles, cerca del bulevar Saint-Germain. Disponía allí de una habitación y una pequeña antesala que hacía las veces de lavabo y cocina, donde, por una ínfima suma de dinero, colocaron un sofá para que yo durmiera. Los servicios sanitarios se hallaban en la escalera, en los entresuelos, de modo que a veces teníamos que subir o bajar corriendo las escaleras cuando el baño más próximo estaba ocupado. Pero para gente que había dormido sobre los catres y sacos de paja de un campo de concentración o que tuvieron que utilizar sus letrinas malolientes, aquello era un verdadero lujo. Salvados por un descabellado azar de las trampas de la muerte, podíamos hacer o dejar de hacer lo que quisiéramos, aunque en un marco muy estrecho, como corresponde a los marginados del destino. Puede parecer absurdo, pero veíamos aquellas miserables condiciones de vida como un regalo.

Las tres semanas que pasé durmiendo en la antesala de Paul Celan, en un sofá demasiado pequeño, se cuentan entre las más felices y placenteras de mi vida. Pasaba el día caminado por las calles de una ciudad realmente libre, algo que hasta entonces no conocía, visitaba museos, exposiciones y al oscurecer me iba a distintos teatros, donde casi siempre ocupaba las localidades más baratas.

Entonces me impresionaron sobre todo dos obras de Sartre que influyeron durante mucho tiempo, incluso hasta el día de hoy, en mi actitud hacia los Estados Unidos y la Unión Soviética. Esas dos obras son *Las manos sucias* y la más floja *La ramera respetuosa.* Admiro la clara elocuencia con que los franceses expresan sus ideas. Visité entonces a André Breton, que me recibió en su apartamento. El gran pontífice literario de blanca melena acogió sereno y sin pizca de ironía al joven visitante llegado de un lejano país, para recibir de este último los correspondientes homenajes y un libro, mi pobre primer libro que había aparecido dos años antes y que él no podía leer. Su bella y joven

esposa, que el poeta había traído consigo del exilio en México, entró para anunciar que tenían que acudir a una cita –tal vez un pretexto– y lo liberó así de la charla sobre el surrealismo, movimiento al que me adherí en mi más temprana juventud y por el que todavía hoy siento una particular debilidad.

Conocí también a Manès Sperber, que tenía una pequeña oficina en el edificio de la radio en los Campos Elíseos, un hombre de baja estatura, introvertido y escéptico, a cargo entonces de los programas que se transmitían en idioma alemán. Estreché la mano a Albert Camus, cuyo libro *El mito de Sísifo* se me había convertido en una suerte de *Biblia* desde que lo leí. Vi a Camus en una reunión del comité que ofreció su apoyo al primer ciudadano del mundo, un norteamericano llamado Gary Davies. Ese muchacho rubio, altísimo, desgarbado, con su manera de hablar lacónica y fatigada que recordaba a los héroes de las películas del Oeste, había arrojado su pasaporte a las narices de las autoridades de su país y se había declarado ciudadano del mundo. Como no poseía documento alguno, levantó una tienda de campaña frente al Palais Chaillot, donde sesionaban entonces las Naciones Unidas, para exigirles protección y el otorgamiento de un pasaporte como ciudadano universal.

Su actitud, sancionada por las ineptas autoridades –llegaron incluso a encarcelarlo temporalmente por alteración del orden público– provocó entre los intelectuales franceses una acción de solidaridad muy típica en esa época de resurgimiento general. Como ni Paul ni yo teníamos pasaporte o una patria en sentido estricto, fue natural que aquello nos entusiasmara. Envié al periódico *Die Welt am Montag* en Viena un reportaje sobre el asunto, que para mi sorpresa –el periódico pertenecía en parte a las autoridades de ocupación francesa– fue publicado en primera plana. Aquello fue motivo de celebración. Lo festejamos yéndonos al modesto restaurante de madame Berte, donde comimos un *steak* y bebimos vino tinto de garrafa.

Había conocido a Paul Celan en Viena hacía un año. Esa ciudad fue la primera parada de su viaje después de abandonar Bucarest. Un viaje que, en su opinión, sería tal vez el último.

Paul Anczel, que era su verdadero nombre, nació en Czernowitz dos años después de la ruina de la monarquía austrohúngara, a la cual pertenecía su ciudad natal. Su idioma materno era el alemán, como era habitual entre las familias judías de las regiones de Bucovina y Galitzia. Pero Celan creció en Rumania, donde tuvo que emplear el idioma

de la mayoría. Sin embargo, curiosamente, en su época de bachiller comenzó a escribir poemas en alemán. Como sus padres deseaban que aprendiera un oficio respetable, después de terminar el bachillerato lo enviaron a Francia para estudiar medicina. Pero regresó al cabo de dos semestres y se matriculó en la Facultad de Filosofía de Bucarest, porque le interesaban más la literatura y los idiomas.

Fue ese el año en que Hitler desató la Segunda Guerra Mundial, con la cual llegaría a subyugar a casi toda Europa, enviando a la muerte a millones de personas –incluidas las de su propio pueblo–, despojándolas de casa, familia y nación. El joven Paul Anczel ya no tuvo más tiempo para estudiar o escribir poemas, estaba demasiado ocupado en salvar el pellejo.

No sé cómo los alemanes cayeron sobre los antiguos territorios de la monarquía austrohúngara. Probablemente pretendían socorrer a su aliado Rumania, ya que éste no actuaba con suficiente dureza contra la Unión Soviética. Bajo su control quedaron todos los judíos de Bucovina, que fueron sacados de sus casas y enviados a distintos campos de concentración. Al principio Paul se mantuvo escondido, por eso luego fue a parar a un campo distinto al de sus padres, a los que jamás volvió a ver. En la confusa historia de esta guerra, las personas quedaban dispersas, eran fusiladas en masa y exterminadas como alimañas de todas las maneras posibles. Las oportunidades de sobrevivir eran mínimas, sobre todo para los ciudadanos judíos de Europa, a los que Hitler y su camarilla habían declarado los peores enemigos de la raza germana.

Imagino al joven Paul Anczel –que no era alto ni muy fuerte, sino más bien pequeño, enjuto–, cavando fosos antitanques, lo imagino parado en el diario pase de lista, en la infinita hilera de otras figuras también macilentas, tomando una aguada sopa de hierbas o de remolacha con un mendrugo de pan duro, y luego, todo destrozado e insomne, echado en uno de esos catres. No sé mediante qué azar pudo mantenerse con vida, eso jamás me lo contó. Cuando alguien regresa de un territorio situado más allá de la muerte no habla con agrado de ello.

De algún modo pudo escapar y fue a parar donde los rusos, que enrolaron al antiguo estudiante de medicina como sanitario. Cuando regresó a Bucarest después de la guerra –Czernowitz pertenecía ya entonces definitivamente a la Unión Soviética– continuó sus estudios y trabajó como periodista y traductor del ruso, idioma que aprendió durante su estancia al otro lado del frente. Hubiese podido adaptarse y

comenzar a escribir en rumano, lengua que dominaba muy bien, pero siguió escribiendo en alemán poemas que no despertaban ningún interés allí donde vivía. Fue así que empacó todas sus pertenencias, que cabían en una maleta y entre las cuales se hallaba también un puñado de poemas, y partió, con una carta de recomendación del escritor germanoparlante Margul Sperber en el bolsillo, hacia Viena, que por esa época era una ciudad repleta de gente de distintas nacionalidades.

El editor de la revista *Plan*, Otto Basil, a quien iba dirigida la carta de Rumania, publicó algunos poemas y organizó a Paul Anczel, que se llamaba a sí mismo Paul Celan, una lectura en una galería de arte bastante visitada. Pero todo ello tuvo lugar en un vacío sin ningún acceso a la llamada vida cotidiana. Paul se vio obligado a gastar sus últimos ahorros para imprimir su poemario *La arena de las urnas*. El delgado volumen quedó lleno de erratas, por lo que su autor, indignado, lo hizo destruir, y continuó viaje hacia París, donde vivió oscuramente hasta que puso voluntariamente fin a su vida.

Yo nunca estuve en Czernowitz, pero cuando vi una foto de la ciudad la reconocí de inmediato. Era igual en apariencia a Gran Betscherek, la capital del Banat donde una vez vivieron mis abuelos, o a Temeszvar, donde nació mi madre a principios de este siglo. Reconocí el ayuntamiento y la plaza rectangular alrededor de la cual había todavía algunos bancos, tiendas y cafés. Quizás también un teatro cuya fachada se asemejaba a la de todos los teatros entre Trieste y Cracovia. Y detrás, en las anchas y rectas calles, se hallaban casas burguesas de una sola planta o a lo sumo de dos, a través de las cuales se llegaba a jardines que podían ser grandes o pequeños, casi todos bien cuidados.

Aunque la monarquía había dejado de existir hacía mucho tiempo, entre todas esas ciudades de Polonia, Rumania, Hungría, Checoslovaquia, Yugoslavia y el norte de Italia había cierto parentesco espiritual invariable, dado por el sector judío de la población. Los que podían permitirse el lujo, se suscribían al *Prager Tagesblatt*, al *Pester Lloyd* o a *Die Fackel* (La antorcha) de Karl Kraus, y compraban libros en idioma alemán. Entre ellos había más admiradores de Lessing, Goethe y, por supuesto, de Heine, que entre los profesores de enseñanza media de origen germano en Alemania y Austria. Ellos sabían leer a esos clásicos con mayor seriedad que los llamados patriotas alemanes, ya que vivían al margen de los estados y de las sociedades oficiales, y por tanto habían conservado cierto escepticismo y una mirada crítica. Es un hecho indiscutible que los judíos contribuyeron de manera esencial

e incalculable a la creación de aquello que hoy llamamos la cultura centroeuropea. En calidad de comerciantes e intelectuales, o bien como hombres de ciencia, escritores o artistas de toda índole, no sólo fueron actores y creadores, sino sobre todo observadores críticos que con su conformidad iniciaron primero y posibilitaron después los diferentes avances.

No puedo decir que tuviera entonces tanta conciencia de todo eso como ahora. Pero cuando Paul Celan se cruzó en mi camino, le tomé simpatía a primera vista, ya que ambos proveníamos de un mismo mundo. Los dos habíamos participado en los llamados «Jours», en los que, acompañados de café y pastel, leíamos poemas a las muchachas de pelo largo y blusas blancas, sayas azul oscuro y zapatos de charol, mientras charlábamos con ellas acerca de un mundo mejor y más humano. De esos sueños no resultó nada. Durante la guerra y después de ella, ambos nos vimos cara a cara con los estúpidos destructores de esos sueños, y eso probablemente nos unió como fortuitos sobrevivientes de una catástrofe total. Compartíamos los mismos puntos de vista sobre los nazis o los comunistas, ya no abrigábamos ilusiones, pero a pesar de ello conservábamos aún ciertas esperanzas sin las cuales no hubiésemos podido seguir viviendo.

Yo, por lo visto, fui más adaptable que él, ya que después de perder mi patria también renuncié al idioma de mi infancia y comencé a escribir en alemán, una lengua que oí por primera vez de boca de mi abuela griega, cuyos antepasados, curiosamente, provenían de Viena, donde una vez existió una gran colonia griega. Aunque sabía alemán, en los años treinta me negué a utilizar un idioma que, en mi opinión, Hitler y compañía habían profanado. Pero entonces, bajo nuevas circunstancias, estuve dispuesto a servirme de esa lengua como medio de expresión y comunicación. Con el tiempo llegué a pensar que había hecho una virtud de la desgracia al poder expresarme con su ayuda de una manera mejor y más precisa que en cualquier otro idioma. Debo haber sido un tanto perverso, pues el idioma no es más que una convención destinada a facilitar la comprensión o la confusión entre los seres humanos.

Paul no necesitó apropiarse de nada: el alemán era su idioma materno. Aunque era la lengua de los asesinos de su madre, insistió en servirse de ella para decir cosas que resultaban en extremo desagradables para oídos germanoparlantes. Todavía dará mucho que reflexionar su verso «Es la muerte un experto alemán» del poema «Fuga de muerte».

Pero como los austríacos eludían todo aquello que pudiera recordarles su complicidad en los crímenes de Hitler, dejaron poco espacio para ese tipo de versos y mucho menos para gente llegada desde cualquier perdido rincón buscando refugio entre ellos.

No cabe duda de que Paul Celan habría podido hacer una respetable carrera en Francia, el país adonde fue a parar finalmente. Se habría readaptado y habría comenzado a escribir en francés, como hicieron Panaït Istrati o Eugène Ionesco, también oriundos de Rumania, pero que no estaban tan contaminados con la lengua alemana como él. Por eso tuvo que conformarse con una plaza de lector en una universidad parisina o en uno de sus institutos. Además del francés, Celan dominaba muy bien el alemán, el rumano, el ruso y el inglés.

Su voluntario aislamiento fue la causa de que tardara algunos años en ser conocido en Alemania, y eso tampoco ocurrió gracias a su propia iniciativa. Esta la tomamos algunos de sus amigos en Viena: Ingeborg Bachmann, Reinhard Federmann y yo. Le propusimos a nuestro nuevo amigo en Alemania, Hans Werner Richter, que invitara a Paul Celan a la próxima reunión del Grupo 47, llamado así según el año de su fundación.

Se trataba de un círculo flexible de escritores e intelectuales liberales de izquierda que se reunían primero dos veces al año, luego una vez, para leerse mutuamente sus textos y debatir sobre ellos. El grupo surgió después de una reunión del consejo editorial de *Skorpion,* revista que la administración de ocupación norteamericana prohibió antes de salir a la luz, ya que las opiniones de sus colaboradores le parecieron demasiado liberales, aun cuando ellos mismos enarbolan la libertad en mayúsculas en su estandarte. La libertad parece ser un concepto bastante polisémico. Los miembros del Grupo 47 se reunían al menos regularmente para ejercitarse en la libertad de expresión y en la libre crítica. No era más que eso, pero era mucho en una época en que los frentes, apenas dos años de terminada la guerra más terrible conocida hasta entonces, comenzaban a formarse de nuevo belicosamente. La libertad se hallaba ubicada en algún sitio intermedio cuando encontraba suficientes adeptos en un espacio cada vez más estrecho.

No sé si Hans Werner Richter tenía por entonces conciencia de todo esto. Él actuaba por instinto, y el suyo era muy atinado. No tenía para nada el aspecto de un alemán, pero eso es lo que menos importa. La raza germana rubia y atlética fue un invento de un austríaco ordinario que hizo suya esa idea y la divulgó, y cuyo nombre era Adolf Schickl-

gruber, alias Hitler. Él mismo era de mediana estatura, moreno, con una complexión nada atlética y usaba una arreglada escobilla de baño debajo de su narizota de tubérculo. Pero pronunciaba frases sobre la grandeza y la singularidad de la nación alemana, y muchos que pertenecían a este desdichado pueblo se creyeron realmente seres elegidos y lo siguieron a la catástrofe que él, como austríaco de origen, ya había avizorado desde un principio.

Entre sus muchas víctimas se encontraba también Hans Werner Richter. Aunque estuvo en distintos frentes tuvo la suerte de salvar la vida, y trataba por entonces, después de haber sido despojado de una docena de años de su juventud, de sacar una especie de balance, algo a lo cual no estaban dispuestos muchos de sus compatriotas.

Hans Werner Richter era en su aspecto tan poco nórdico como muchos otros alemanes. Era más bien bajito, regordete y de ojos oscuros, tampoco sus criterios eran típicamente alemanes. O tal vez sí, eran típicos de cierto círculo de intelectuales alemanes, antiguos comunistas o socialdemócratas que después de las experiencias con las dictaduras de derecha e izquierda andaban en busca de un nuevo camino o, más exactamente, de una salida. Por lo demás, Hans Werner Richter, aunque nacido a orillas del Báltico, poseía el carisma de un europeo del Sur.

Con un afán incansable y una insaciable curiosidad andaba en busca de amigos y personas con similares criterios no sólo en Alemania, sino también en los países vecinos. Así llegó a Viena, donde conoció a Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann y a Reinhard Federmann. Y donde también oyó hablar de Paul Celan, que vivía en París y escribía poesía en alemán.

La reunión del Grupo 47 en la que Celan participó por primera y última vez, tuvo lugar en Niendorf, a orillas del Mar Báltico. El anfitrión fue la Radio Noroccidental Alemana, cuyo director artístico por esa fecha era Ernst Schnabel, quien se sentía como un miembro más del grupo. Yo ya tenía algunos amigos entre los participantes, pues un año antes había estado en la reunión celebrada en Bad Dürkheim. Paul, por el contrario, llegó a un mundo totalmente extraño y hostil del cual hasta entonces sólo había conocido su lado negativo. No supo comprender del todo que allí se encontraba entre amigos, gente perteneciente ella misma a una minoría. Los jóvenes literatos vieneses, entre los cuales se encontraba nuestro amigo y promotor Hans Weigel, hombre algo más maduro, arribaron a Hamburgo provenientes de Munich con otros participantes del sur de Alemania. Llegaron en un autobús de

la Radio Noroccidental que había recogido por el camino a varios escritores de Alemania Central y del Norte. El autobús nos descargó en Niendorf, donde vivimos en una especie de pensión u hotel de los sindicatos. Desde la ventana teníamos vista hacia el mar plomizo y hacia las cabinas de cortinas a rayas plantadas en la arena gris. Todo parecía a la espera de unos bañistas que no se veían por ninguna parte, ya que a principios de mayo todavía hace bastante frío en esa región.

Como en todas las reuniones anteriores, después de los saludos generales y afectadamente alegres, pronto comenzaron a formarse grupos que intentaban llevar adelante su propia política. Era inevitable que las miradas de los participantes alemanes –entre los vaivenes de la literatura– se fijaran casi automáticamente en las dos bellas y jóvenes participantes austríacas, Ilse Aichinger e Ingeborg Bachmann, tanto más cuanto que ambas eran en verdad muy talentosas. En comparación con ellas, palidecía cierto talento del sexo masculino, por muy buenos manuscritos que hubiese traído en su ruinoso equipaje. Fue así que Paul Celan se quedó en la estacada.

En ese sentido debo confesar que Celan no leyó muy bien sus poemas, tampoco «Fuga de muerte», aún desconocido en Alemania. Más bien los leyó penosamente. Las dos jóvenes damas tampoco eran mejores intérpretes de sus trabajos, pero tenían a su favor una mejor posición de arrancada. Tal fue así que ese año Ilse Aichinger recibió el Premio del Grupo 47, y un año después lo recibió Ingeborg Bachmann. No quiero ni por asomo adentrarme aquí en discusiones de carácter literario –sigo queriendo y estimando a esas dos muchachas que, para mí, seguirán siendo muchachas hasta el final de sus días y aun después de su muerte–, pero el poema «Fuga de muerte» de Paul Celan supera en mi opinión volúmenes enteros de buena e, incluso, muy buena literatura.

Resulta muy difícil describir la situación en que se vio envuelto Celan allí. Tan complejos y confusos como sus sentimientos lo eran también los sentimientos de los otros participantes, particularmente los de mi amigo Hans Werner Richter, que por lo visto había sucumbido al acerbo carisma de Ingeborg Bachmann y parecía reclamar para ella una especie de instancia protectora. Paul, que la conocía ya hacía algún tiempo de una de las visitas de la Bachmann a París, en las que se dieron gusto hablando sobre poesía y sobre locuras de toda índole, también reclamaba ciertos derechos sobre su talentosa e inteligente discípula. Pero su relación con Ingeborg, cual haya sido, tuvo lugar en un

contexto completamente diferente. Hans Werner Richter, el apasionado representante de una Alemania distinta, debe haber sentido celos, de lo contrario no habría dicho que la lectura de Celan había parecido una salmodia en una sinagoga. En términos generales, su afirmación fue cierta; Paul, en su angustia, leyó sus poemas de una manera pésima, casi cantando, pero las dos muchachas de Viena también leyeron sus textos tímida y entrecortadamente, sin que a nadie se le ocurriese calificarlas de monjas en un convento.

Todo eso tuvo lugar después del encuentro, en Hamburgo, donde permanecimos todavía algún tiempo juntos como huéspedes de la Radio Noroccidental Alemana. Yo no sé cómo ese comentario de Hans Werner Richter, hecho en privado, llegó a oídos de Paul Celan, pero este último amenazó con desatar un escándalo, de modo que Ilse Aichinger, que acababa de recibir el Premio del Grupo 47, apareció de repente en mi habitación –yo estaba acostado ya– y me rogó que interviniera antes de que ocurriese un incidente. Hablé con Hans Werner Richter y él, algo formal pero correctamente, se disculpó al día siguiente con Celan, a quien se tropezó en la escalera que conducía al salón del hotel. Por lo visto, en su animosidad contra su supuesto rival, no pensó en las consecuencias de aquel comentario. Esta controversia entre ambos hombres –surgida por su causa, aunque no se dijera–, dejó tan confundida a la tímida y a la vez altiva Ingeborg Bachmann, quien tanto valor otorgaba a su independencia y autonomía, que ese mismo día me preguntó de repente si no quería casarme con ella, a pesar de saber que yo ya estaba casado, si bien no felizmente. Y Paul tuvo esa misma tarde la oportunidad de desahogarse, cuando paseábamos por el Reeperbahn por invitación de Ernst Schnabel. Del otro lado de la calle se había formado un gentío porque un chofer había atropellado un perro. Los transeúntes ya estaban a punto de linchar al chofer, lo cual incitó a Paul a comentar a gritos que la gente en Alemania jamás estuvo dispuesta en su momento a excitarse tanto por la deportación y asesinato de millones de judíos como ahora por la muerte de un perro. Su comparación era tan fallida como las opiniones y criterios de los antiguos antisemitas y los actuales filosemitas de este desdichado país, que tan singular relación tienen con Israel. Ellos creen poder lavar con dinero la culpa por el genocidio, y admiran en los israelitas, según su criterio actual, las cualidades tan poco típicas de los judíos: la disciplina militar y el arrojo con que se pelean con sus enemigos árabes, que son tan semitas como ellos.

El sociólogo Theodor Adorno dijo de manera apodíctica a su regreso del exilio que no era posible escribir más poesía después de Auschwitz. Seguramente quiso decir con eso que no era posible ya desarrollar sentimientos normales con respecto a los otros, y creo que en ello llevaba razón. Desde entonces todo fue puesto patas arriba. Cualquier cosa que se hiciese o dijera era interpretado de manera equivocada en uno u otro sitio.

Paul no recibió el Premio del Grupo 47, pero su viaje a Niendorf no fue en vano, pues allí encontró un editor. Fue la Deutscher Verlagsanstalt, de Stuttgart, la misma que había publicado mi novela *Muertos de vacaciones*. El editor, es decir, el director literario de esa editorial perteneciente al consorcio Bosch, se llamaba Willi A. Koch y su aspecto era el de un «alemán típico». Era alto y alguna vez debió ser rubio aquel pelo ya por entonces blanco en canas. También tenía ojos azules. No sé si es típico o no de los alemanes el ser propensos a cierto romanticismo y cierta exaltación –tipos así los hay también entre los franceses, los ingleses, los norteamericanos o los japoneses–, pero él andaba siempre entusiasmado a la caza de nuevos talentos que incorporar a la colección de la editorial, tal y como un cazador de mariposas hace con su red.

Los dos poemarios de Paul, *Amapola y memoria* y *De umbral en umbral*, que Willi A. Koch publicó rápidamente uno tras otro, tuvieron un enorme éxito. Paul se hizo conocido en Alemania, recibió importantes premios y se convirtió en objeto de estudio de puntillosos germanistas. Sin embargo, algo no encajaba del todo.

Eso se comprobó cuando unos años más tarde, Claire Goll, la viuda del poeta Ivan Goll, y con quien Paul mantuvo una relación de amistad durante la emigración en París, inculpó de repente a Celan de haber plagiado a su esposo, mostrando como prueba de ello ciertas metáforas que ambos habían empleado en contextos diferentes. Esta controversia entre dos poetas judíos, en la cual no tuvo responsabilidad alguna el difunto Ivan Goll, se reveló como una oportuna comidilla para los redactores culturales de los periódicos alemanes. Comenzaron a poner en duda, con una seriedad exagerada, la calidad de la poesía de Celan, si bien, como pudiera comprobar a primera vista cualquier lector medianamente culto, este último era un poeta mucho más grande que el difunto expresionista Ivan Goll, a pesar de todos sus méritos y honores. Todo eso fue abordado en las páginas culturales con matices de escándalo, de manera que Paul, que en su voluntario y a la vez forzo-

so retiro parisiense era propenso a los estados depresivos, se exasperó y viajó repentinamente a Viena con su mujer y su hijo, una ciudad donde esperaba encontrar amistad y comprensión.

A su visita le antecedió una declaración de varios escritores austríacos iniciada por Reinhard Federmann, Friedrich Torberg y por mí, en la cual expresábamos nuestra solidaridad con Paul y salíamos en su defensa contra los ataques de que era objeto en Alemania. También allí halló suficientes defensores, pero Viena parecía a sus ojos todavía una suerte de patria, aunque allí, a diferencia de en Alemania, sólo lo conocía un puñado de personas que no se sentían muy arraigadas en este domicilio escogido libre o forzosamente. Uno puede sentirse extranjero incluso en un país donde se escucha hablar el idioma conocido, y sentirse de repente en casa en un entorno totalmente ajeno. Pero Paul no se sentía en casa en ninguna parte. Tampoco en Israel, país que, según creo, también visitó una vez.

Paul había cambiado en los diez años desde nuestros encuentros en Viena, París y Niendorf, junto al Báltico. Eché de menos entonces en él sobre todo el humor y la autoironía con cuya ayuda intentaba antes arreglárselas con el mundo tal y como era.

Los franceses, por lo visto, no estiman mucho a los extranjeros que dominan su idioma a la perfección pero se niegan a emplearlo como medio de expresión artística. Algo parecía no encajar en la relación de Celan con la literatura francesa, a pesar de que tradujo al alemán a Rimbaud, René Char y a otros poetas franceses, aunque no tan brillantemente como a los rusos Essenin y Mandelstam. Paul se quejaba también del antisemitismo de sus nuevos compatriotas. Al parecer su suegro no podía verlo ni en pintura porque era judío. Creo sin embargo que la actitud de rechazo de su suegro, un hombre perteneciente a la nobleza francesa, tenía su origen más bien en una animadversión contra todos los extranjeros e intelectuales. El hecho de que Paul fuera, además, judío, sólo venía a agravar aún más las relaciones.

La hija de este chauvinista francés, cuyo nombre, curiosamente, era Lestrange (el extranjero), era muy bella y talentosa. No sé qué azar los unió a ella y a Paul, pero tengo la impresión de que se llevaban bien y de que ella estaba de su parte, a pesar de que seguramente no debía resultarle nada fácil. Por eso no pude imaginar qué les había pasado cuando, a raíz de la reciente consolidación de nuestra amistad en Viena, que terminó con una acostumbrada borrachera, supe por amigos que regresaban de París que Paul abandonaba a su familia durante días

y se la pasaba deambulando por la ciudad bebiendo desmedidamente, de modo que a veces había que recogerlo en la acera. Esto último, en cambio, casi me parecía estarlo viendo, ya que Paul no era un bebedor. En Viena tuve literalmente que cargarlo a casa después del restaurante. Cuando se bebe por desesperación, pronto se alcanza el estado de embriaguez al que uno aspiraba desde un inicio para olvidar.

Me habría gustado ayudarlo a sobreponerse a esa crisis, pero vivíamos muy distantes el uno del otro y, además, por esa época yo mismo era un bebedor neurótico necesitado de una orientación –si es que existe algo así– en un mundo que se había tornado frágil. A no ser que uno mismo, debido a posturas dudosas y sentimientos gastados, se construya muletas con las cuales ir avanzando más lentamente hacia la muerte. Algunos años después me hubiese resultado más fácil echar una mano a Paul, pero él era demasiado impaciente.

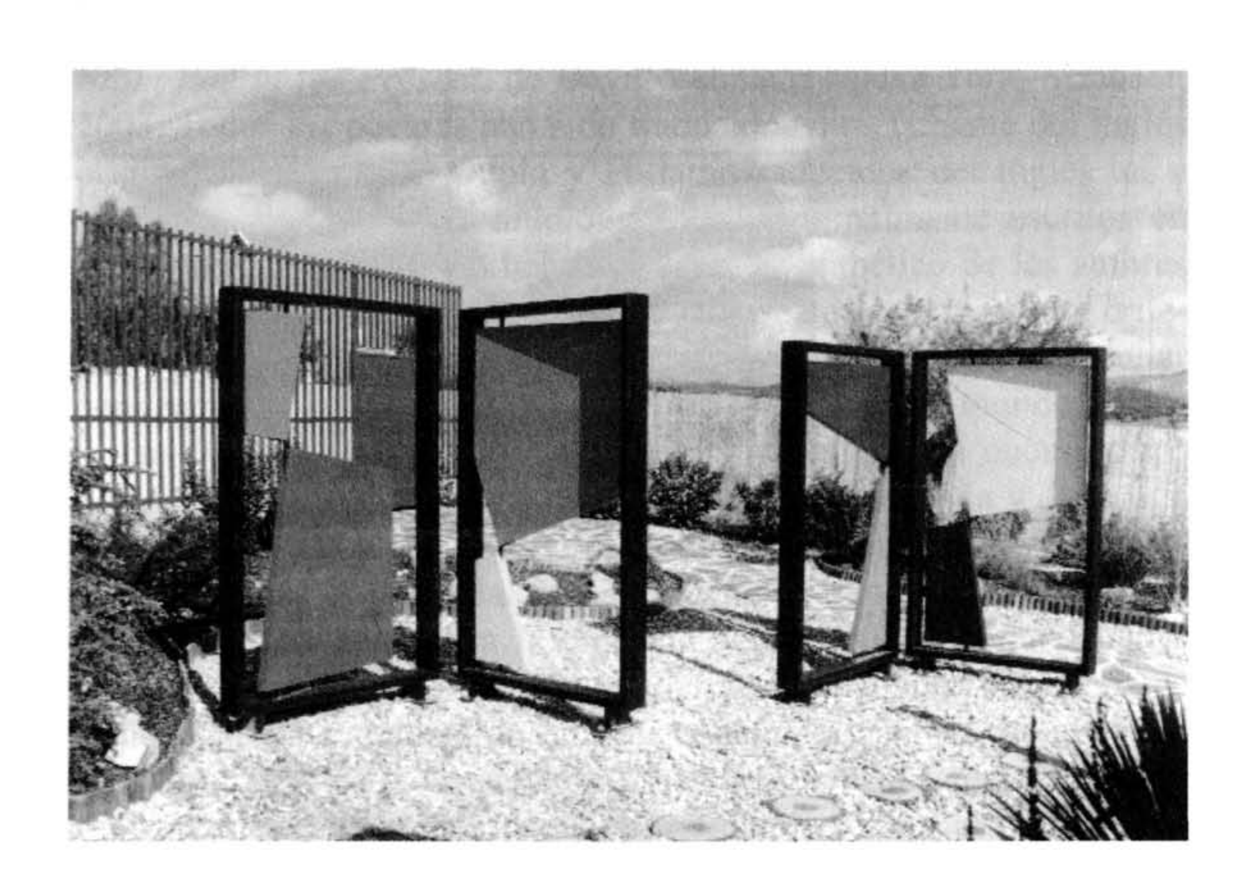
Poco antes de su suicidio debía viajar a Viena para una lectura en la Sociedad Austríaca de Literatura. La sala en el Palacio Palffy se habría llenado sin dudas, pues muchas personas, al igual que yo, habían acudido para verlo y oírlo. Pero Paul no apareció. Poco después llegó la noticia de que habían sacado su cadáver del Sena.

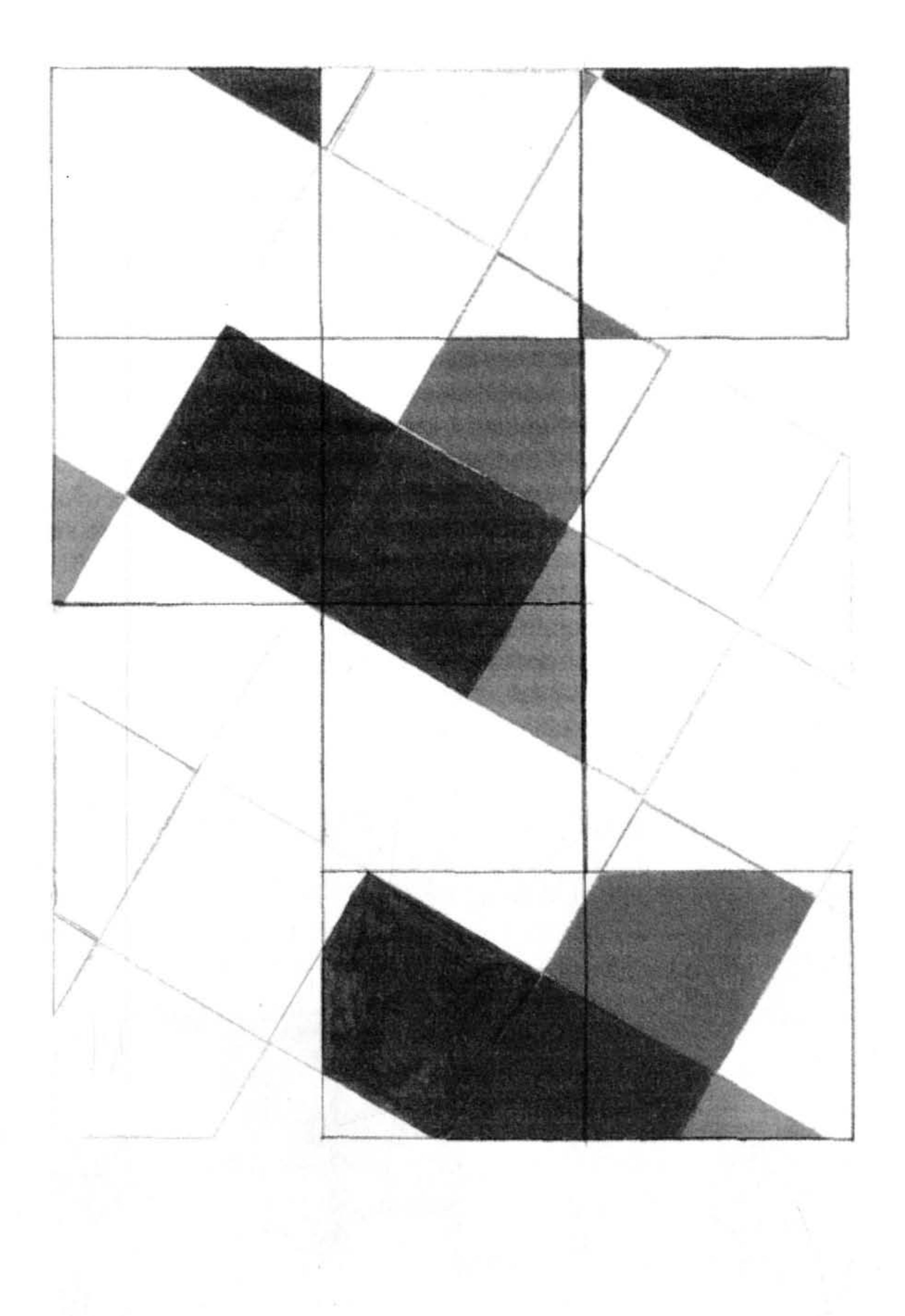
Algunos años después recibí una invitación para asistir a una exposición de Giselle Celan-Lestrange organizada por una pequeña galería vienesa. Ella me saludó como a un viejo amigo cuando me reconoció entre los asistentes al *vernissage*. Todavía era hermosa, pero se mostró menos comunicativa, más taciturna. No le pregunté por Paul. Me puse a contemplar sus grabados, compuestos de líneas de sombreado, como si intentara desentrañar el interior de una roca alejada de toda relación con los seres humanos. En los últimos tiempos la poesía de Paul se había ido convirtiendo también en una especie de lenguaje cifrado similar, cuando intentaba escribir sobre los cantos posibles más allá del lenguaje.

Dos o tres días después la volví a encontrar en la Dorotheergasse. Tampoco le pregunté por Paul, pero sí quise saber cómo estaba su hijo Eric. Ella creía que le iba bien, me dijo, estaba trabajando como payaso en un circo, y eso por lo visto le reportaba placer. Tampoco le pregunté si el hijo sabía bien o no el alemán como para comprender los poemas del padre en original, o si lo había leído en alguna traducción francesa. Eso no era tan importante. Importante me pareció en verdad la pregunta –que tampoco hice, por cierto–, de si él, Eric, era tan feliz como su padre y yo lo fuimos cuando en aquella lejana primavera de

1949 paseábamos por el boulevard Saint-Germain llenos de estúpidas e injustificadas ilusiones, en busca de amables muchachas y de un tranquilo café donde pudiéramos charlar sobre un futuro incierto pero fácilmente manejable y sobre un presente lleno de vida.

Traducción: José Aníbal Campos





Explorar 003

Veinte poemas en prosa[1]

Carlos Jiménez Arribas

Modelos del universo: Veinte poemas en prosa

Modelos del universo toma prestado el título a una compilación de poemas en prosa de las varias que han sido publicadas en los últimos años en el mundo anglosajón, especialmente en Norteamérica. Los poemas están sacados de las siguientes antologías: *A Curious Architecture. A selection of contemporary prose poems*, Exeter, Stride, 1996, editada por Rupert Loydell y David Miller, la única de las cuatro promovida desde las Islas Británicas; *Models of the Universe. An Anthology of the Prose Poem*, a cargo de Stuart Friebert y David Young, Oberlin, Oberlin College Press, 1995; *The Best of the Prose Poem: An International Journal*, número especial de la revista desgraciadamente ya extinta editada por Peter Johnson, Providence, Universidad de Providence, 2000; y *Great American Prose Poems. From Poe to the Present*, de David Lehman, Nueva York, Scribner, 2003. Todos los poemas han sido traducidos directamente del inglés original, salvo los de Dupin y Follain, traducidos del inglés tal y como aparecen en estas antologías pero originalmente escritos en francés, y el de Pagis, en hebreo. El orden alfabético de los autores que he elegido para la distribución de los poemas pasa por alto criterios cronológicos –no siempre fáciles de delimitar dada la peculiar convención que rige las notas biobibliográficas en el mundo anglosajón–, y los relativos al mayor o menor prestigio de unos y otros poetas. Tiene la ventaja, creo, de eliminar toda jerarquía y darle a la compilación una aleatoriedad en la que quede palpable sin delimitaciones previas el potencial de cada texto. Se produce, además, una nivelación que demuestra la vigencia aún de poetas como Jacques Dupin o Jean Follain, quienes ayudaron a consolidar el género en Francia, junto a autores de nuestra contemporaneidad. Igualmente, vacas sagradas de la poesía en prosa estadounidense como Gertrude Stein desfilan sin complejos y con envidiable soltura al lado de, por

ejemplo, James Tate, uno de los poetas más reconocidos como practicante del género en Estados Unidos, o bien hombro con hombro junto a N. Scott Momaday, dignísimo representante de los indios nativos norteamericanos. Aparte de Tate, Rusell Edson, Louis Jenkins, Larry Levis, W. S. Merwin o Rosemarie Waldrop forman hoy en día parte, junto a otros autores –Robert Bly, David Ignatow, etc.– de la lista de poetas estadounidenses dedicados con fruición a la práctica del poema en prosa, algunos, caso de Tate y Edson, poetas específica y exclusivamente en prosa, algo del todo inusitado en otras latitudes. A ellos, con menor militancia pero indudable maestría, habría que añadir al británico Peter Redgrove y, en los últimos años, a su compatriota John Burnside. El resto de autores, son más o menos (re)conocidos, pero todos ofrecen, creo, una aportación de valor al cultivo de un género, el poema en prosa, que ha conocido auge sin precedentes en Norteamérica en los últimos treinta años, sobre todo a partir de libros importantes como *Three Poems*, de John Ashbery, cuya exclusión de alguna de estas antologías ilustra sobremanera la dificultad genérica que supone siempre el poema en prosa, o *The Miner's Pale Children*, del propio Merwin. La selección, que responde a un criterio de representatividad pero también a otro obvio de predilección personal del compilador, deja claras algunas de las constantes temáticas y formales del género, predominando, eso sí, al otro lado del Atlántico Norte, igual que en Sudamérica, una proclividad del poema en prosa a transitar las sendas de lo narrativo, lo que le lleva directamente al ámbito de la mini o microficción. Un aporte de lirismo, parece no obstante –y aquí es donde más palpablemente se manifiesta el gusto del antólogo–, necesario y hay buenas muestras entre estos veinte poemas.

Kim Addonizio
«Últimos regalos»

Estaban todos a su alrededor en el cuarto al lado de la cocina, donde le instalaron la cama de hospital. Un escritor al que había publicado le trajo una boa larga y roja y se la puso alrededor del cuello; parecía que se estaba ahogando, una cabecita a flote entre olas de plumas. Otro trajo una almohada con una foto cosida de Elvis y las palabras «Rey del Rock and Roll» haciendo un arco. Tenía manchas rojas en los brazos, y le temblaba algo la mano cuando llenaba de agua el vaso en la bandeja.

Un poeta cogió un libro de la estantería, se sentó en el borde de la cama y le leyó durante un rato. Alguien sin querer pisó el tubo del oxígeno; nadie se dio cuenta hasta que empezó a toser, y hubo cierta preocupación, luego risas de alivio y bromas. Se animó la fiesta; la gente se llenó otra vez el vaso, y todo el mundo empezó a hablar al mismo tiempo. Su mujer fue a la cocina y trajo una ensaladera plateada llena de palomitas de maíz y la fueron pasando. Por unos instantes parecía que se hubieran olvidado de él. Entonces uno acabó de contar algo, otro hizo una pausa buscando la palabra exacta, y se abrió un silencio que se extendió por la habitación iluminada. Los invitados se miraban, algunos tenían lágrimas en los ojos. Se volvieron hacia el lecho, donde el enfermo, medio incorporado con su boa roja, les miraba sonriente, y supo que todo sería así cuando él se fuera. Y entonces se fue.

–para Al

John Burnside
De «Zonas residenciales»

La zona residencial se altera por la noche. Se intensifica aquella acción de baja intensidad diurna, como madera mala que se comba bajo su barniz: los zorros se apoderan del jardín y escarban en los cubos de basura por el suelo, el vacío toma forma y se acerca desde el centro del césped, un demonio blanco que sonríe entre la oscuridad, y caigo entonces en la cuenta de que vivo en un sitio inventado cuyo solo objeto es evitarnos, de que todo lo que evito, lo llevo conmigo, siempre.

Anne Carson
«Acerca del refugio»

Se puede escribir en la pared con el corazón de un pez, es por el fósforo. Se lo comen. Hay chabolas como esa río abajo. Te escribo esto para hacerte todo el daño posible. Cambia la puerta cuando salgas, pone. Dime ahora cuánto daño es eso, cuánto dura. Dime.

Jacques Dupin
«Me prohíben detenerme...»

Me prohíben detenerme para ver. Como si fuera condenado a ver mientras camino. O mientras hablo. Ver lo que hablo, y hablar sólo

porque no veo. Mostrar así lo que no veo, lo que me prohíben ver. Qué idioma en ramificación golpea y descubre. Ceguera implica deuda en invertir los términos, y proponer camino y verbo ante los ojos. Caminar de noche, hablar entre el estruendo y confusión, para que el haz del día alzándose se funda con mi paso y lo responda, señale el árbol, y coja la fruta.

Russell Edson
«El otoño»

Había un hombre que encontró dos hojas y entró en su casa diciéndoles a sus padres que era un árbol.

A lo que respondieron pues sal al jardín y no crezcas en el comedor o tus raíces nos estropearán la alfombra.

Dijo que estaba bromeando no soy un árbol y dejó caer las hojas.

Pero sus padres dijeron mira es otoño.

Jean Follain
«Los paisajes que atraviesan...»

Los paisajes que atraviesan ciegos miden su existencia. Se dicen que la noche ha de venir bien pronto. Buscan posada en lo que fuera campo de batalla. Hubo una vez en que las plumas del sombrero de uno de los capitanes ocultaban un insecto inmóvil, mientras el capitán sentía el miedo cerca envuelto en un manto escarlata. Sobre su montura vieja lo dominaría. Briznas de hierba en punta, hojas en lóbulos, corimbos de la hiedra en lábil duermevela hecha de caras de mujer. Hay en la aldea ese color del pan quemado, una mujer, ya lejos de la muerte, echa la cabeza para atrás y deja que le besen un pecho lleno de leche en la penumbra fría.

Stratis Haviaras
«Naturaleza muerta»

Olor a cuero hoy en el aire. Cuando hace calor, un calor húmedo, el cuero viejo reblandece, revive, despide un fuerte olor, me hace pensar

en vacas y caballos en los mataderos, su muerte tras la conmoción, con picas y martillos tras la oreja, cuchillos en el punto en que la espina llega al cráneo, o en el lugar de la garganta en el que guardan un suspiro ese montón de hierba masticada y lo liberan.

Cuando la guerra, los últimos animales que morían eran los caballos. Tan pronto como no se sostenían sobre las patas la gente los mataba, pero no hallaban carne allí. Cocían con desgana la cabeza para caldo, y se comían la lengua, los carrillos, partes de los ojos y los sesos. Había calaveras de caballos por doquier, uno en nuestro propio huerto. Lavadas por la lluvia, inmaculadas calaveras, dientes resignados sobre dientes de una forma imperceptible, y en el hueco del cerebro, la hierba que ascendía con serenidad.

La
guerra
terminó.
Sembraron
otra
vez
los
campos
de
grano.
La
abuela
puso
aquella
calavera
encima
del
poste
como
espanta-
pájaros

Martin A. Hibbert
«El huevo se sumerge en leche negra»

El huevo se sumerge en leche negra. Me revuelco en una pesadilla proteínica.

Con hambre impuesta voy hacia el caldero rebosante.

Si esperara, si no fuera, si no sucumbiera a este rito del festín no convincente; si me alejara con la boca vacía y permitiera que mi cuerpo se encaminase él solo, que comiese viento y luz, a algún lugar fuera del cerco –¿qué pasaría? ¿Qué pasaría si lo demorara todo el tiempo

suficiente para que cambiase algo? ¿Si dejara de engullir y masticar para que algo se filtrara?

El huevo se sumerge en leche negra. ¿Debo meter en ese pozo de excremento mi cabeza en nombre de una nutrición mecánica?

El hombre que no tiene hambre que calmar tiene tiempo para digerir el mundo.

Louis Jenkins
«Tu bebé»

Llora y di palabrotas, patalea con fuerza, porque la superficie de la tierra es sólo una corteza, un puñado de placas tectónicas sueltas, algo como los huesos del cráneo de un bebé, a flote sobre un núcleo de magma líquido: caos y anarquía, los fuegos del infierno. Y como ya te han dicho muchas veces, todo está en tus manos. Como el huevo que te dieron en la clase de Hogar. «Este es tu bebé. Cuídalo». Con tanto empeño que le dibujaste una sonrisa, luego añadiste hasta un par de cejas como dos tejados. Le daban al bebé huevo una apariencia ligeramente siniestra. Luego un amigo le puso colmillos de Drácula y dijo, «Mira, se parece todo a su papá». «A ver», dijo otro y otro más le dio un golpe a tu codo.

Bien entrada la noche. ¿Dónde está tu niño demonio ahora, cuando te sientas dando cabezazos sobre la tabla de elementos, casi esperando que llegue la policía?

Yusef Komunyakaa
«Interrogatorio desnudo»

¿Mataste a alguien allí? Angélica dirige su mirada alternativamente al póster de Janis Joplin y al de Jimmy Hendrix, sacándose la blusa clara de muselina por encima de los hombros. La luz ultravioleta refuerza los azules cuando la aguja cae en los primeros surcos de «All Along the Watchtower». No quiero mirar al suelo. *¿Mataste a alguien? ¿Cavaste un agujero, te metiste dentro y esperaste tu objetivo?* Su minifalda cae en un arco-iris a sus pies. El sándalo pende en una lenta nube de perfume sobre el cuarto. Digo que no con la cabeza. Se desabrocha el sujetador y lo tira encima de una estantería de bloques y contrachapado. *¿Usaste un M-16, una granada de mano, una bayoneta, o tus propias manos fuertes, los pulgares apretando el pajarito en la garganta?* Está de pie con el pulgar

izquierdo entre el elástico de sus braguitas azul cielo. Cuando apaga la luz hay montes nevados de repente en las ventanas. *¿Mataste a alguien allí? ¿Eres zurdo o diestro? ¿Tiraste al suelo luego el rifle? ¿Te pusiste de rodillas junto al cuerpo y le diste la vuelta?* Está desnuda contra la nevada. *Sí.* El disco gira como ojiva en la muralla más al sur de Xanadú. *Sí,* digo. *Me daba miedo el silencio. La noche era demasiado grande. Y después, no podía dejar de mirar al cielo.*

Larry Levis
«Sapo, verraco, asesino, espejo»

Sapo, verraco, asesino, espejo. Algunas de sus palabras favoritas, lo que es aliento. O escritura: la larga cola de la «y» que desaparece en un granero como cola de roedor, y de repente es invierno después de todo. ¿Después de todo qué? Después de que se sequen las acequias a mediados de agosto y los niños tiren alfileres en cada cañón para escuchar el eco. Otra pregunta por favor. ¿De qué sexo es si tiene alguno? Es un varón. Es un varón blanco caucásico. Sin ninguna marca explícita de nacimiento, la típica verruga en la barbilla. Visto por última vez en un trasluz de Omaha. Parece inteligente. ¿Pero acaso la mayor parte de los estadounidenses no ha visto este poema al menos una vez ya? Al menos una vez. Entonces, ¿cómo se le comunica... la enfermedad? Por lo que podemos constatar se le comunica completamente por la duda. Tan pronto como los poetas alcanzan la veintena empiezan a vivir detrás del seto. Al otro lado del seto alguien que es atractivo se ríe o bien de ellos, o bien con un amante durante el acto sexual. Así que es como una fiesta en la universidad. Sí. ¿Pero qué fin el de la fiesta? El fin está dentro del roedor. Es el granero que se viene abajo un día de verano. Dentro de las entrañas del roedor. ¿Entonces se permite, al menos, una visión franca de la llanura? Sí, ¿y qué habrá entonces en la llanura? Un jinete que se acerca con un rictus, que no ve que su caballo tiene rosas blancas en lugar de ojos. ¿Quieres decir... todo otra vez desde el principio? Desgraciadamente, sí, o al menos en lo que la vista alcanza.

John Levy
«Kyoto»

Estoy en un templo. Un monje joven con su toga negra pasa junto a mí, me mira, se detiene. Señala mi melena. Castaño. Luego mi perilla.

Pelirrojo. Toca mi sobaco y parece asombrado. Señalo mi pelo. Él señala mi entrepierna. Señalo mi pelo. Me invita a tomar dentro té verde.

Sarah Manguso
«Lo que echamos de menos»

¿Quién dice que es tan fácil salvar vidas? En mitad de una entrevista de trabajo puede que veas al gato desde la ventana en el piso diecisiete cuando cruza la calle contra el tráfico, cuando vas a responder una pregunta acerca de tu peor rasgo de carácter y mientes al decir que eres demasiado cuidadosa. ¿Y qué si sigues viendo al gato en todo momento y no puedes salvarlo? El fracaso se parece más a esto que a duelos o maratones. Todo se puede salvar, y no llegar a tiempo lo evita. A cada minuto, respondes a la pregunta y miras por la ventana de la iglesia para ver a tu gran amor cegado por el resplandor, cruzando la calle, solo.

W. S. Merwin
«Los rotos»

Las arañas emprendieron rumbo con el viento en su peregrinación. Se las contaba entonces con honor entre los invisibles –más sensibles que el cristal y más leves que el agua, más puras que el hielo–. Incluso el rayo hablaba bien de ellas, y parecía que pudieran ir a cualquier sitio. Pero mientras viajaban entre el frío y el calor, les salieron grietas, grietas en las patas, se detuvieron, les parecía que tenían que detenerse, dejar la compañía del viento un tiempo y quedarse en un lugar hasta recuperarse, moviéndose con gran cuidado, escondidas, sin confiar en nada. Muy pronto renunciaron al intento de ser ellas otra vez y, resignadas, se pusieron a enmendar el aire. Ni la vida ni la muerte se deslizarían, dijeron, nunca más a su través. Después se las contó entre en polvo –hacedoras de fantasmas–. El viento nunca las echó de menos. Le quedaban aún las nubes.

Dan Pagis
«El arte de reducir»

Primero cree que el prado en toda su abundancia es suyo, entero, con innúmeras sorpresas verdes. Luego sabe que no puede vivir con

tanta confusión. Cierto, la hierba no es muy alta, le llega a la rodilla, quizá sólo al tobillo. Pero es un laberinto, sin embargo, y engañoso. No hay un sendero único; hay miles de senderos. Puede ir adonde quiera. Se pierde.

Así que elige reducir. No un prado, sólo una porción de césped. Ni siquiera eso, sólo tres briznas de hierba. Tres no, ni siquiera una (y esto, siente, es la almendra del asunto), ni una brizna siquiera, mejor un cuadro de una brizna. Esta es la esencia.

Por fin, lo cuelga en la pared, comprende. Esta brizna de hierba incluye todo el prado, borra todo el prado también.

Peter Redgrove
«Caliza escrita»

El olor de mayo lo diluye el viento. Y hace temblar así la tierra.

Las cascarrias en su espesa lana suenan como castañuelas cuando la oveja se aleja corriendo de nosotros.

Se arquea el Priorato como erectas olas de silente música organística; labor gigante de los árboles que se apilan hoja a hoja, torres suyas.

La floración de mayo espesa como helado; salvaje mundo de escritura en la caliza, brotes de piedra de la estalactita, flores de piedra milenarias, sonido sempiterno de respiración o mantra de las cavidades, aquí y allí una piedra que ha sido grabada con la marca de un durmiente que se puso en pie, un peregrino que durmió la oscuridad de pabellones a su alrededor.

N. Scott Momaday
De «Los colores de la noche»

7. Púrpura

Hubo una vez un hombre que mató un búfalo sin ningún propósito, sólo quería la sangre entre las manos. Era una animal grande, viejo y noble, y estuvo mucho tiempo agonizando. En el borde de la noche la gente se juntó con su dolor y su vergüenza. Lejos, al oeste, se veía la joroba y el lomo del animal enorme agonizando en el límite del mundo. Se veía la sangre roja y resplandeciente correr por el cielo, secarse oscura y, por fin, entreverarse con copos de luz.

Gertrude Stein
«Tuviera ella un caballo»

Si en lugar de nariz tuviera ella un caballo y en lugar de una flor tuviera cera y en lugar de un melón tuviera una piedra y en lugar de perfume hebillas cuántos días serían.

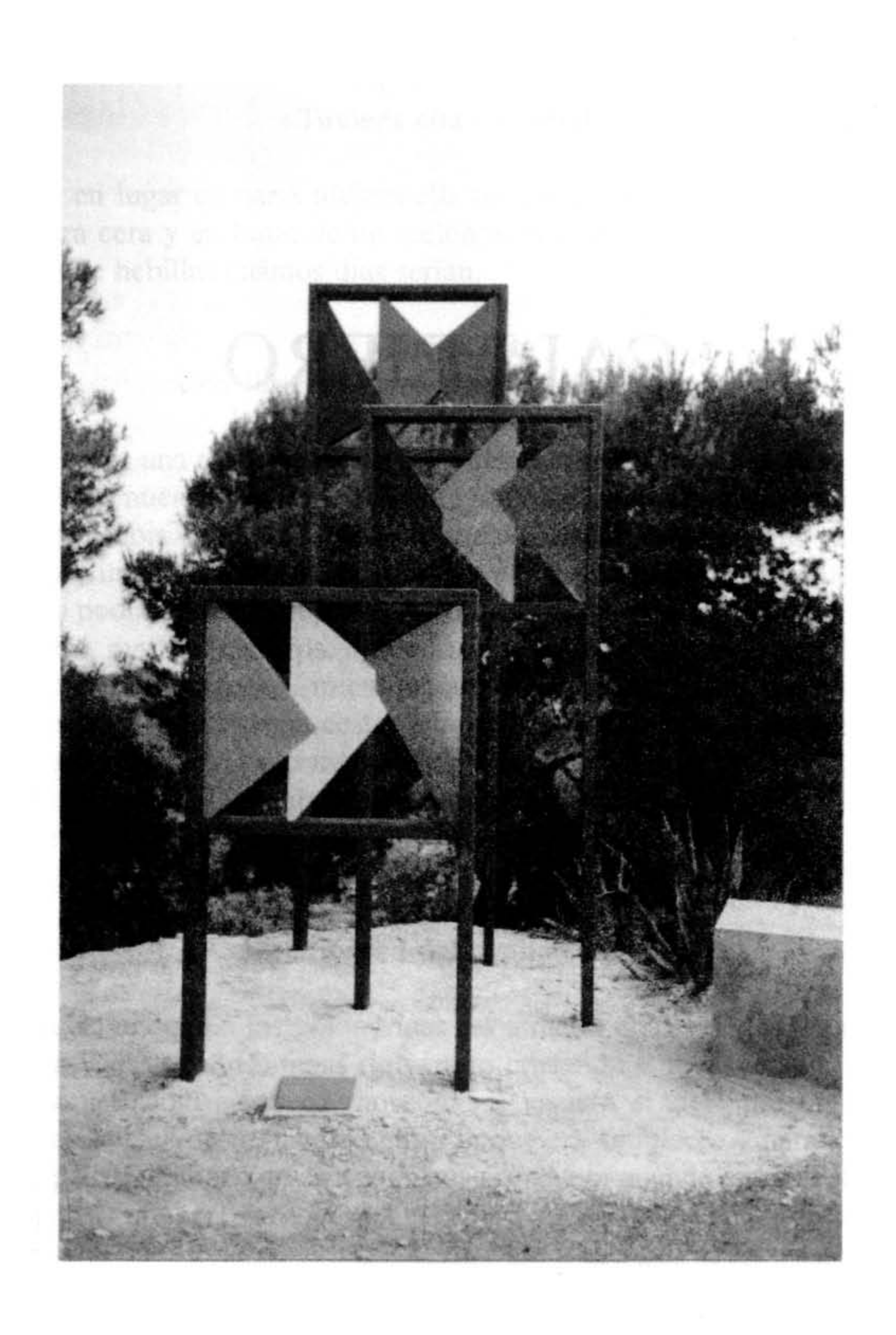
James Tate
«Su silueta contra el resplandor alpino»

Escalar una montaña es duro así que nos sentamos en la base y nos comimos nuestro picnic. Otros vinieron más tarde y, en efecto, comenzaron a subir. Eran duros y fuertes pero parecían estúpidos, no obstante nos cuidamos de decírselo. Venían tan cargados de equipo que apenas si podían tenerse en pie en terreno llano –cuerdas, sacos de dormir, tiendas, martillos, clavos, linternas, provisiones, hachas para el hielo, máscaras de oxígeno–, mientras que en un picnic metes todo lo que necesitas dentro de una cesta –vino, queso, salami, pan, servilletas–. «Marie», le dije, «¿aún me quieres?» «Que te den, Farley», dijo, «y a toda tu puta familia. Sabes que siempre te querré. Se está de vicio aquí, ¿que no?».

Rosemarie Waldrop
De «Césped del medio exento»

Sabemos que a las golondrinas les atrae el cristal de las ventanas, que a veces trazan ráfagas de vértigo cruzando a su través y a veces chocan. Recogí aquel cuerpo como si vaciara el cielo por un tenue pulso que se vuelca. Cogido entre lo que era simulacro y paradoja, el aire pétreo. Aunque un cuerpo pueda sobrevivir cuando entra dentro de su propia imagen, vacante está el espejo, no hay culpa en el cristal que rompe el equilibrio de la luz.

CALLEJERO



Entrevista con Waldo Balart

Miguel Manrique

Cuando, hace muchos años, me presentaron a Waldo Díaz-Balart creí que tenía ante mí a un artista plástico, un poeta o algo así. Cual no sería mi sorpresa al enterarme de que este señor alto –altísimo–de piel muy blanca, con cabellos profesorales y unos alegres y sinceros ojos azules, rematado todo ello con un acento caribeño, era pintor. Y de los buenos. Tal vez de los intelectuales, dado el enfoque reflexivo y profundo que hace cuando habla de cada pincelada estampada en sus lienzos.

Lejos de profundidades, Balart es afable, se confiesa «gato de adopción y vocación», pues lleva viviendo en Madrid más tiempo del que creyó en un principio. No obstante no puede –ni quiere– olvidar a Banes, donde naciera en 1931, localidad situada entonces en la provincia de Oriente, antes de que Fidel Castro hiciera una remodelación del mapa de Cuba, para que el pueblo de este pintor constructivista quede hoy en la de Holguín.

—*¿Por qué salió usted de Cuba?*

—Por motivos políticos. Cuando Fidel Castro tomó el poder en 1959, a mí no me cupo ninguna duda de lo que iba a suceder. Evidentemente, hubo mucha confusión y hasta cierta ilusión por un régimen que, aunque nacido por la fuerza de las armas, había acabado con la dictadura de Fulgencio Batista. Pero yo no me llamé a engaño en ningún momento. Sabía perfectamente lo que iba a suceder y por eso decidí marcharme.

—*Sin embargo, a usted le tocó todo esto de una manera muy especial. Su hermana Mirta estuvo casada con Fidel Castro.*

—Efectivamente, así es. Fui cuñado del dictador..

—*De ese matrimonio hay un hijo. Su sobrino Fidel,* Fidelito.

—Sí, es físico nuclear y en un tiempo tengo entendido que fue jefe del programa nuclear cubano. Todo lo que sé es que vive en Cuba. La relación que tengo con él es a través de mi hermana que vive en Madrid con sus hijas.

—*Usted estudió para contable. ¿Qué relación puede haber entre la contabilidad y la pintura?*

—[Una carcajada] Pues como comprenderá, ninguna. Es del todo imposible. Me recibí de contador público y nunca en mi vida he podido abrir un libro de contabilidad... hablo de libros, pues en aquella época se llevaba todo aquello con unos enormes libros. Hoy está todo informatizado y se trabaja con programas de los que no tengo ni idea. Desde muy pequeño supe que había nacido para pintor y hacia el arte encaminé mis pasos.

—*¿Desde pequeño?*

—Si, yo en Cuba era un artista frustrado y hasta un poco diletante, es decir, no me había tomado el arte en serio. Hacía dibujos a los que no adjudicaba ninguna importancia pues prefería invertir el tiempo viendo exposiciones. También tengo que decir que el ambiente no me era propicio para centrarme debido a que mi familia estaba muy comprometida en cuestiones políticas y, quieras o no, esto no ayuda nada en la formación de un artista que lo que necesita es aire puro; libertad, en suma.

—*Y escogió usted Nueva York.*

—Escogí Nueva York. Me matriculé en la escuela que había en el M.O.M.A., el Museo de Arte Moderno. Aquello fue fundamental para mí. Me relacioné con muchos artistas, hacía una vida adecuada a mis inquietudes, no sólo en el ámbito del Museo y de la escuela, pues todo lo que encontraba en aquella ciudad era motivo de aprendizaje. Fueron tres años definitivos para mí, una etapa que acabó por encauzarme en el mundo del arte. Tanto es así que después comencé a trabajar como artista. Si no hubiera estado en Nueva York tal vez mi pintura y hasta yo mismo habríamos corrido derroteros diferentes.

—Era la Nueva York de los años 60.

—Considero que nací en Nueva York. Me impactó mucho porque aún no era la Gran Manzana devorada por el dinero. El dinero existía, por supuesto, pero la ciudad aún no se había rendido del todo a él. No había la brutalidad que se advierte hoy en día. El arte tenía un lugar preponderante en la vida de la gente y se notaba en movimientos como el abstracto-expresionismo; cuadros que ahora mismo valen 5 ó 6 millones de dólares, cuyos autores vivían de una manera muy modesta, bohemia. Mire, cuando Frank Kline murió su estudio era un taller humilde como él. Pero todo eso cambió como o hizo la ciudad, el país e imagino que todo el mundo.

—Mucha diferencia con los representantes del pop-art *¿no?*

—Bastante. Los representantes de este movimiento compraban edificios enteros donde vivían y trabajaban, parecían no caber en un pequeño taller. El mundo del arte cogió el ritmo de las finanzas como si de otra actividad puramente económica se tratara, o sea, el que actualmente tiene..

—¿Y eso es buen o malo?

—Ni una cosa ni la otra. Es una realidad. Lo único que sé es que el artista necesita vender para vivir y para eso es preciso contar con un intermediario entre él y su obra. El galerista o *marchante* tiene que trabajar con criterios puramente comerciales, luchar con las armas que requiere todo tipo de mercado. O sea que sí, [una risotada] que las finanzas son buenas compañeras de viaje del arte.

—Hábleme un poco de los pintores que para usted fueron importantes en esa etapa neoyorquina.

—Serían bastantes. Pero por citar, se me ve vienen a la memoria nombres como el de De Kooning o el de Frank Klein a quien ya me he referido. Lo que más me impresionó de ellos fue su valentía al romper con los estereotipos de aquella sociedad puritana, tan mogigata, tan rígida de moral. Componían un círculo fabuloso de gente abierta a todas las tendencias y donde todo el mundo escuchaba a todo el

mundo. A estos artistas los podías ver en los bares bebiendo cerveza; pero cuando comenzaron a ser financieramente independientes y hasta poderosos, pues la bohemia en ese sentido se les terminó. No obstante, en ese ambiente fuimos muchos los jóvenes que nos impregnamos de una sabiduría que a la postre fue definitiva en nuestro quehacer artístico.

—A ese círculo también estaba vinculado Andy Warhol.

–Bueno, esta es la figura más importante. Cuando nos referimos al rompimiento de esquemas caducos, si hablamos de valenía en el sentido más amplio y concreto de la palabra, el nombre de Warhol es el que mejor puede definir todo aquello. Personalmente tenía una doble faceta que incluía la autoprotección pero al mismo tiempo una ternura que le hacía muy trasparente hacia los seres humanos. Vivía en esa curiosa ambivalencia. Es algo que se puede apreciar sobre todo en sus películas.

—¿Películas?

–Sí es una de sus facetas que no se recuerda demasiado. Se lo conoce más que todo por sus cuadros. En el cine trabajaba con todo un submundo compuesto por drogadictos y trasvestidos, no se sabe si como provocación o porque allí encontraba los elementos artísticos que lo obsesionaban. Todas esas personas constuían una herramienta de trabajo. Pero en ese ambiente encontró la muerte. La mujer que lo asesinó pertenecía a estos estratos, al parecer era una drogadicta que, como todo la gente de dicho submundo, querían acceder a un mundo maravilloso, de poder y riqueza, pero se trataba de todo lo contrario: era Andy quien los utilizaba a ellos. Pretendía cambiar la sociedad a través de su arte, impregnándose de situaciones e imágenes duras. Para mí la mayor aportación de los Esados Unidos al arte es la figura de Andy Warhol.

—¿Si tan maravillosa fue Nueva York para usted, por qué se marcho de esa ciudad y en general de los Estados Unidos?

—Son muchos los aspectos que determinan tu vida. Vine a España a trabajar con mi hermano que se movía en ambientes financieros.

¡Imagínese! La pasé mal, incluso tuve unos accidentes a los que le debo la cojera que padezco. Pero todo se lo achaco a lo que me corroía por dentro que era la inquietud artística. Pero llegó el momento de la liberación y pude dedicarme a lo mío.

—¿Pero cómo fue el encuentro con España?

—El exilio proporciona una buena oportunidad para la indagación. En aquella época, en 1970, en España vivía una serie de artistas que compartían muchos de mis puntos de vista. Tuve la suerte de que el Museo de Arte Contemporáneo expusiera mis obras para que así el contacto con la ciudad y con el país fuera definitivo.

—Se confiesa usted un pintor constructivista. ¿Qué es el constructivismo? ¿Es por la presencia de la geometría?

—El constructivismo es una más de las vanguardias. Nace en Rusia y cada vez más se le ha ido cambiando el nombre. Ha conservado ese término a lo largo de muchos años, conviviendo con otross *ismos* muy vanguardistas como el suprematismo de Malevich de quien estoy muy cerca. Cada vez más al movimiento se le denomina *concreto* que agrupa a pintores como Mondrian o una tendencia con bastante implantación en Holanda llamada De Style. Pero el denominar al arte con toda suerte de *ismos* no sé si está en decadencia. Si me apura, contesto que lo que hago es un arte *riguroso,* por lo que me exijo buscando, investigando. La geometría, como usted insinúa, aporta mucho a ese rigor, a esa *construcción.* Fue algo innato en mí, pues empecé, desde muy joven, a eliminar del plano pictórico aquello que sobraba o sea la representación en la pintura, todo elemento referencial, y así llegué a eliminar el factor tiempo. También pude suprimir el espacio racional. Queda la pintura como búsqueda sensible que traslado al espectador y entre él y yo podemos llegar a la meta suprema del arte que es la búsqueda del conocimiento.

—¿Qué pintor o movimiento fueron fundamentales en su obra?

—Ya me he referido a ellos. El suprematismo de Malevich y el neoplasticismo de Mondrian. De ellos me impactaron el tránsito de la espiritualidad religiosa a la seglar, lo que tiene mucho que ver con la ética.

—Se habla mucho de las relaciones entre pintura y literatura. En usted ¿cómo se ha dado ese maridaje?

—Sería difícil establecer un orden de prioridades en ese sentido. Pero siempre he tenido junto a mí la obra de Jorge Luis Borges, sobre todo su prosa. Hay relatos como el de *El Aleph* que me han marcado profundamente y frases suyas teñidas de profundidad literaria y poética a la vez como: «el Sur no es un sitio, sino un sentimiento». También me han acompañado obras como la de Kafka.

—¿Algún escritor cubano; Lezama Lima, por ejemplo?

—No, yo a Lezama lo encuentro demasiado barroco. Es, digamos, un Quevedo cubano aunque él lo negara, y a mí la excesiva metaforzación no me conmueve. Al que sí leo de los cubanos es a Alejo Carpentier en prosa y entre los poetas a Reynaldo Arenas.

—¿Y con respecto a otras disciplinas? Leyendo sus ensayos, y hasta hablando con usted mismo, salta a la vista la enorme influencia de la filosofía en su obra. ¿Cómo se conjugan filosofía y pintura?

—La filosofía actua en mí a través de los físicos cuánticos. A comienzos del siglo pasado, Einstein formuló el concepto de la cuarta dimensión, en la que espacio y tiempo forman una sola ecuación matemática. El tiempo ya no es sólo la experiencia que el hombre logra de la relación entre la Tierra y el Sol, sino que toma otra dimensión equivalente a la de la profundidad y el ancho. Todo esto me pone en contacto con los físicos presocráticos y de ellos me voy a una época muy posterior como son las enseñanzas de Epicuro; aunque sea poco lo que se haya podido rescatar de este pensador clásico. Tenga en cuenta que Epicuro habla de la consecusión del placer corporal como objetivo de lo humano y todo esto ha sido conculcado por el cristianismo. El sentimiento de culpa invadió a la cultura occidental desde los postulados agustinianos, a pesar de todo lo que se hizo en la Ilustración y en obras como las de Spinoza o Kant. Pero lo que más me acompaña es, como dije, lo sostenido por los físicos cuánticos y, dentro de ellos, actualmente, quiero mencionar el nombre del estadounidense David Bohm.

—Espiritualidad y razón. ¿Cuál es su relación dentro del arte?

—Ya Descartes estableció una división entre sentimiento y materia clarificando muchas cosas, para que ambos conceptos puedan entederse por separado y volverse a integrar, si se quiere. Por lo que tal división en algún momento puede darse por superada y de hecho se da pero en las culturas orientales. En Occidente podemos proceder a lo mismo por medio de, digamos, una intuición de la sensibilidad que nos llevaría a casar lo espiritual y lo racional, a fundir todolo en un solo elemento y transmitirlo de esta manera a la concepción artística.

—Volviendo a Cuba, señor Balart, y dejando de lado la responsabilidad que pueda tener un personaje como Fidel Castro ¿hasta qué punto son culpables, ustedes los cubanos, de lo que ha sucedido en el país?

—Esto me lo he planteado muchas veces y la verdad es que me es difícil dar una respuesta concreta. Graduar, pesar, establecerle puntos exactos a la culpa nacional cubana en el advenimiento de la dictadura sería tema de todo un ensayo. Pero la respuesta inmediata no puede ser otra que de todo lo ocurrido somos responsables los cubanos. Nadie más. Castro está ahí porque lo quisimos nosotros, porque no supimos ver a tiempo la terrible amenaza que se cernía sobre el país. A veces pienso en que los cubanos nos suicidamos así como lo hicieron los argentinos y ahora mismo lo están haciendo los venezolanos.

—Siempre se ha dicho que la radicalización de Fidel Castro y el echarse en brazos de la Unión Soviética fueron consecuencia del acoso a que fue sometido por los Estados Unidos. ¿Hasta qué punto es esto cierto?

—Es totalmente falso. Los Estados Unidos no son culpables en absoluto. Castro siempre tuvo esa intención desde el principio. Dada la relación entre mi familia y la suya lo conocí perfectamente, y la verdad es que nunca me inspiró confianza. Él siempre tuvo una obsesión antiamericana; como que deseaba que Estados Unidos desapareciera. Por eso intentó mantener a ese país en jaque, con misiles nucleares soviéticos apuntando hacia sus principales ciudades.

—España es un país que aprecia de una forma bastante curiosa el fenómeno dictatorial cubano. Los sectores llamados progresistas *lo ven como algo positivo. ¿Por qué?*

—La consciencia colectiva española es, digamos, bastante inconsciente, si se me permite la contradacción o la paradoja. En el pueblo español aún existe la nostalgia por el Imperio perdido a manos de los Estados Unidos. Entonces, todo aquello que venga en contra de la superpotencia es bien recibido, sea del color político que fuere, sin miramientos de ninguna clase. Nadie se para a discernir. El *desastre del 98* parece que sigue pesando en el ánimo de los españoles; la pérdida de Cuba y Filipinas es algo que este país no acaba de asumir después de más de 100 años de haberse producido. Por lo tanto, todo aquello que venga en contra de Washington, aunque sea algo tan oprobioso para nosotros los cubanos como la dictadura de Castro, es positivo. En general, los españoles parecen no quererse enterar de las cosas; lo digo porque hay gente que va a Cuba, ve lo que sucede, lo que es aquello, lo que ha hecho ese hombre con el país y siguen como si nada. (Una risotada) ¡Les parece todo magnífico!

—¿Por qué cree usted que el comunismo en su conjunto fue un fracaso?

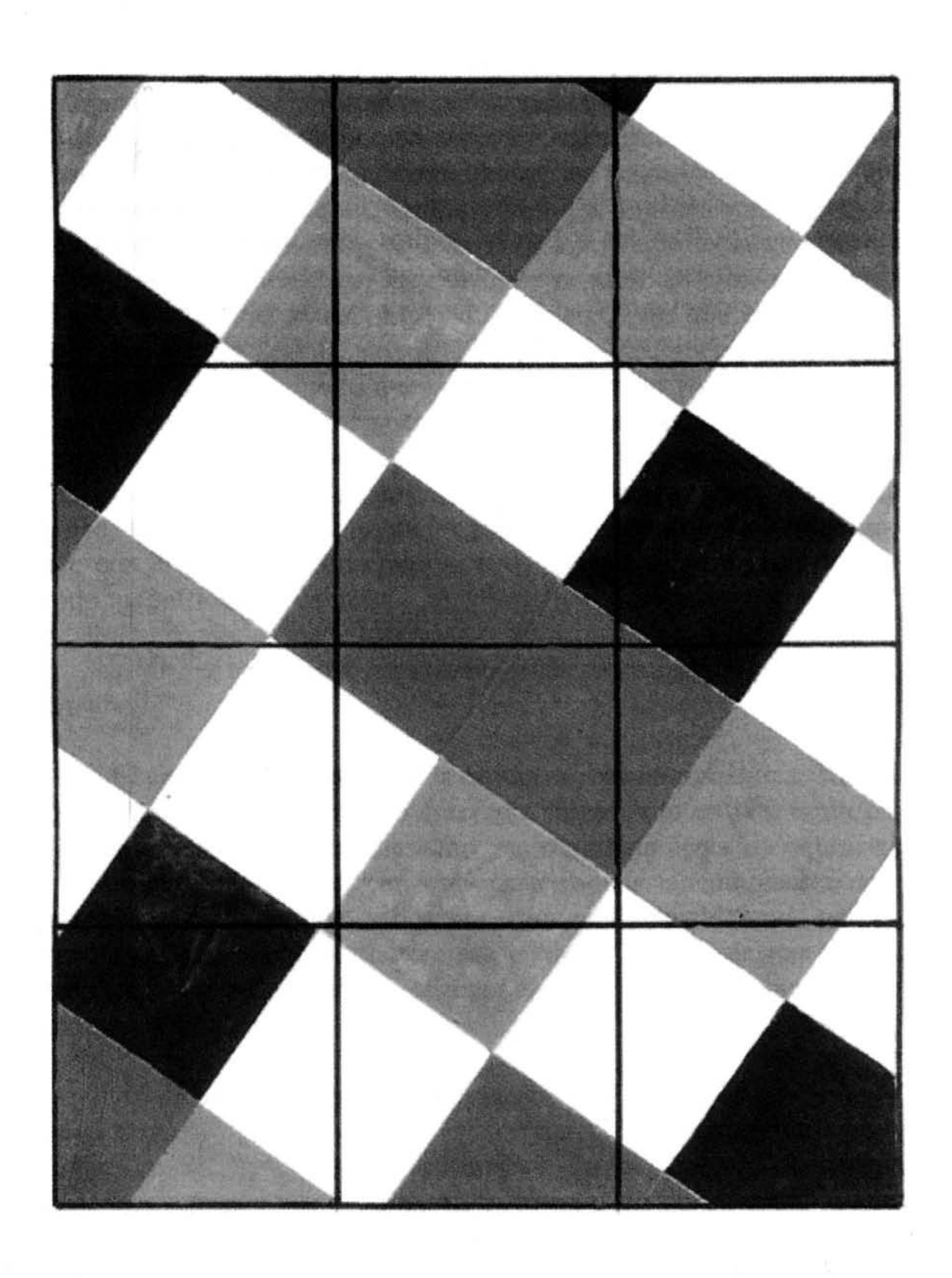
—El comunismo para mí es la última expresión romántica. Tomado el romanticismo como un fracaso total no sólo en la pintura en movimientos como el manierismo, sino también en la literatura. Y en política no digamos, con esas pretensiones tan utópicas como cambiar o, directamente, salvar al ser humano, considerando que el ser humano es bueno por naturaleza y puede llegar a ser más bueno todavía. Toda esta locura ha degenerado en engendros como la dictadura cubana.

—¿Si en este momento desapareciera Fidel Castro, usted regresaría a Cuba?

—Por supuesto que lo haría. Ahora mismo. No sé si a vivir, porque ya con el paso de tantos años ya te has hecho a otros hábitos, a un modo de vivir muy diferente. Yo estoy muy adaptado a la mentalidad europea y sobre todo a su ambiente artístico.

—¿Qué podría, o podrá, aportar un cubano como usted a una nueva Cuba?

—Creo que mucho. Como artista podría aportar la comprensión que se necesita ahora en Cuba. Los cubanos vamos a necesitar mucho de nosotros mismos. La destrucción que ha sufrido el país es bestial y todos vamos a tener que dar todo lo que tengamos. Creo que mi aportación puede ser valiosa por la forma como yo conecto con los jóvenes cubanos recién llegados a España y ellos conmigo pues ven en mí alguien que no está, digamos, contaminado de régimen. Sé que aprecian mi rigor en el arte y en todas las cosas y por eso tengo un excelente diálogo con la juventud de mi país.



Explorar 0001

El sitio de Miguel Mihura en el teatro español

Jerónimo López Mozo

Las dificultades para conseguir que la aportación de las instituciones a la celebración del centenario del nacimiento de Miguel Mihura fuera más allá de la organización de algunas conferencias y mesas redondas[1] ha venido a confirmar algo que suele darse por contado, que sólo una de sus obras, *Tres sombreros de copa,* ha encontrado un sitio privilegiado en la historia del teatro español del pasado siglo como representante de una vanguardia emparentada con el teatro del absurdo, sin que las demás hayan merecido, por parte de los estudiosos y a pesar de que gozaron del favor del público, o tal vez por ello, más interés que las de otros comediógrafos de su época. De ahí que la posibilidad de que los teatros públicos asumieran el protagonismo del homenaje fuera remota[2].

Habría, pues, un Mihura innovador y respetable y otro más preocupado por satisfacer los gustos de los espectadores, muy atento a los ingresos de taquilla. En las historias del teatro español que abordan ese periodo, tal dicotomía está muy presente. En general, se da por sentado que los veinte años que hubo de esperar para estrenar *Tres sombreros de copa* fueron determinantes para que el autor abandonara la línea emprendida y, sin renunciar plenamente a su concepción del arte escénico, se acomodara a los gustos del público conservador que acudía

[1] *La única obra suya representada en 2005 con motivo del centenario de su nacimiento lo ha sido por iniciativa de una compañía privada, la de Gustavo Pérez Puig, que ha repuesto* Tres sombreros de copa, *pieza que ya había montado en otras dos ocasiones. Los estrenos en el mismo año de* Maribel, *un musical inspirado en* Maribel y la extraña familia *y de la versión cinematográfica de* Ninette y un señor de Murcia, *no han sido consecuencia del centenario. Ni siquiera en la publicidad de los mismos se ha aludido a él.*

[2] *La propuesta de la dirección del Teatro Español dio la medida de lo más a que se podía llegar: ofrecer la lectura escenificada de todas sus piezas teatrales, organizar varias exposiciones y mesas redondas y proyectar algunas de las muchas películas en las que Mihura había participado como guionista. Así se hizo, aunque finalmente las lecturas fueron suprimidas por decisión de la sobrina del autor, heredera de sus derechos.*

habitualmente al teatro. Así, su nueva andadura estaría presidida por su militancia en una amable e intrascendente generación de autores, maestros en hacer sonreír al respetable. El hecho de que *Tres sombreros de copa* fuera considerada un tanto alegremente precursora del teatro del absurdo contribuyó a consolidar la idea de que una profunda fosa la separaba del resto de su producción.

Mihura escribió la obra en 1932, nada menos que diecisiete años antes de que viera la luz *La cantante calva,* de Ionesco. Sin embargo, su estreno se produjo dos años después de la del dramaturgo rumano. El convencimiento de que la paternidad del teatro del absurdo correspondía al autor español hizo fortuna entre nosotros. Un extenso comentario elogioso de Ionesco a propósito del estreno en París, en la temporada 1958-59, de *Tres sombreros de copa,* fue la guinda que consagró a Mihura como miembro de pleno derecho de la vanguardia europea. Guerrero Zamora, en su *Historia del teatro contemporáneo*[3], no dudó en relacionar a Mihura con Ionesco, poniéndolos en pie de igualdad. Más prudente, el profesor norteamericano Anthony M. Pasquariello veía en la obra de Mihura detalles propios del nuevo movimiento vanguardista europeo, pero, sin embargo, la relacionaba con la de otros autores españoles de su generación, como Jardiel Poncela o López Rubio. Pasquariello tenía razón. Digamos sin ambages que *Tres sombreros de copa* no es el punto de partida del teatro del absurdo, entre otras cosas porque quienes le crearon desconocían su existencia, pero, sobre todo, porque las semejanzas son más aparentes que reales. En su introducción al *Teatro completo* de Mihura[4], Arturo Ramoneda señala que los elementos humorísticos que van apareciendo desde las primeras escenas deben más al irracionalismo de los años veinte que al teatro del absurdo cultivado por Ionesco, Adamov o Beckett, añadiendo que la concepción pesimista y desencantada de la vida que transmite carece de la angustia existencial y metafísica del teatro de los autores citados.

Una lectura atenta de *Tres sombreros de copa* y del teatro español de humor que le precedió permite afirmar que la obra era, en el momento de su escritura, el último eslabón de una cadena formada por algunas farsas de Jacinto Grau y piezas como *Los medios seres,* de

[3] *Juan Guerrero Zamora,* Historia del teatro contemporáneo, *III, Barcelona, Juan Flors, 1962.*

[4] *Arturo Ramoneda, Introducción General, en Miguel Mihura,* Teatro completo, *Madrid, Cátedra, 2004.*

Gómez de la Serna, o *¡Tararí!,* de Valentín Andrés Álvarez, que, por su carácter vanguardista o innovador, o no fueron representadas o fracasaron en su breve paso por los escenarios. Entre el año de su escritura y 1939, Mihura intentó en tres ocasiones estrenar la obra, tantas como fue rechazada por los empresarios con el argumento de que era demasiado audaz para los tiempos que corrían. El autor llegó a la conclusión de que «había escrito una obra rarísima, casi de vanguardia, que no sólo desconcertaba a la gente sino que sembraba el terror en los que la leían»[5]. Es posible que esa experiencia fuera la que le llevara a alejarse del teatro y a centrar su actividad creativa en la escritura de guiones de cine. Se embarcó también en la aventura de *La Codorniz,* revista de humor que creó en 1941 y dirigió hasta 1944, y encontró tiempo para escribir tres comedias en colaboración con otros autores[6], las cuales, aunque tuvieron muchas representaciones, pasaron sin pena ni gloria por los escenarios. A principios de la década de los cincuenta, el cine dejó de ser un negocio boyante y Mihura, atento a su bolsillo, se alejó de él y regresó al teatro.

En 1951 escribiría, por encargo, *El caso de la señora estupenda,* una obra poco original y nada ambiciosa, una especie de alta comedia cómica, según José Monleón, que, en opinión de Torrente Ballester, no tenía defensa posible. Es un resultado nada sorprendente para quien se planteó su nueva andadura en función de una filosofía que, años después, el propio Mihura explicaría así: «[...] Pensé que lo mejor era volver de nuevo al teatro. Pero volver al teatro ya de un modo definitivo, para vivir de él en serio. [...] Y para conseguirlo, dedicarme a hacer ese teatro comercial o de consumo, al alcance de la mentalidad de los empresarios, de los actores y de las actrices y de ese público burgués que, con razón, no quiere quebrarse la cabeza. [...] En resumen y para abreviar: había decidido prostituirme»[7]. Y eso habría sucedido seguramente si no se hubiera producido un hecho importante en su vida profesional: el estreno en 1952 de *Tres sombreros de copa,* obra en la que había dejado de creer porque, en su opinión, se había quedado vieja.

[5] *Miguel Mihura, Prólogo a* Tres sombreros de copa, Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario *y* El caso de la mujer asesinadita, *Madrid, Editora Nacional, 1947.*

[6] ¡Viva lo imposible! *o* El contable de estrellas, *en colaboración con Joaquín Calvo Sotelo;* Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario, *con Tono; y* El caso de la mujer asesinadita, *con Álvaro de la Iglesia, las dos primeras en 1939 y la última en 1946.*

[7] *Miguel Mihura, Introducción a* Tres sombreros de copa *y* Maribel y la extraña familia, *Madrid, Castalia, 1997.*

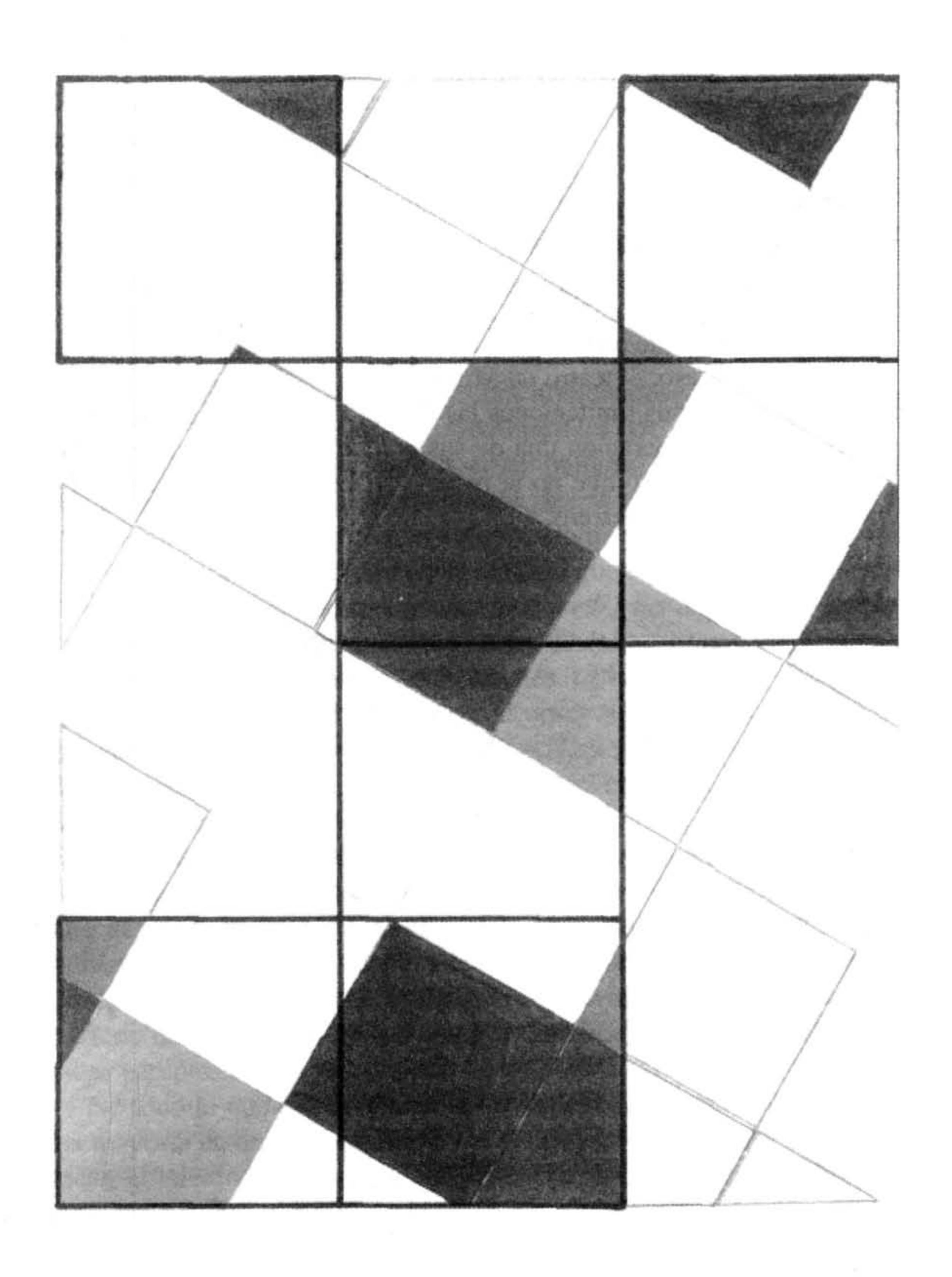
El TEU, que dirigía Gustavo Pérez Puig, la representó en sesión única en el Teatro Español. La crítica y el público la recibieron con tal entusiasmo que hubo una nueva sesión. Así le llegó a Mihura la consagración definitiva como autor de teatro. No importa que el éxito no se repitiera cuando al mes siguiente una compañía profesional la representó comercialmente[8]. Al mismo tiempo que era retirada de cartel antes de alcanzar las cincuenta representaciones, obtenía el Premio Nacional de Teatro, convirtiéndose, a partir de entonces, en una de las obras más representadas por los grupos aficionados y de cámara.

Aunque él no lo reconociera, y manifestara que no se sentía demasiado orgulloso de haberla escrito, en mi opinión, aún siendo tardío, el resultado del estreno de *Tres sombreros de copa* fue determinante para que Mihura corrigiera el rumbo equivocado que había tomado. Volvió a sentir la ilusión por el buen teatro, la cual quedó reflejada en muchas de sus siguientes obras, sobre todo en *A media luz los tres.* El propio autor se refirió a ella diciendo que no era de vanguardia, pero que tampoco había hecho demasiadas concesiones. La había escrito, decía, con humanidad, con humor y ternura, con observación de los personajes, con diálogo de calidad y sin pedanterías. Esa fue la norma que, en el futuro, guió sus pasos, llegando a admitir, en alguna ocasión, que seguía veladamente la línea trazada en su primera comedia. Desde entonces hasta 1968 saldría de su pluma de una veintena de piezas. Es evidente que en no todas se percibe esa fidelidad al pasado y que algunos de sus primeros e incondicionales admiradores lamentaron que hubiera sucumbido a los cantos de sirena del aplauso del público burgués. Pero insisto en que, al margen de los resultados obtenidos, el período que nos ocupa no fue una aventura nueva, sino el cierre de un largo paréntesis.

No todo lo que escribió tiene la misma calidad ni el mismo interés. La mayoría de quienes siguieron apoyándole así lo admiten, pero destacan el talento de Mihura y su inclinación hacia la sátira social, tan presente en *Tres sombreros de copa.* En *¡Sublime decisión!* se ocupó de la emancipación femenina, en *Mi adorado Juan* y en *La bella Dorotea* hizo un canto a la rebeldía contra las rígidas normas que la sociedad impone a sus miembros, en *Ninette y un señor de Murcia* retrató a una clase media mojigata y sin horizontes, en *A media luz los tres, Las*

[8] *La compañía de Luis Prendes, a la que se incorporaron algunos actores del TEU, la estrenó el 19 de diciembre de 1952 en el teatro Beatriz.*

entretenidas y *Maribel y la extraña familia* presenta a unas prostitutas cuya dignidad es muy superior a la que se atribuyen los celadores de la falsa moral oficial... El problema del teatro de Mihura es que tiene algunos puntos débiles. Uno, es la desgana que se percibe en alguno de sus trabajos, hechos con más oficio que entusiasmo. Otro, el sentimentalismo que impregna buena parte de sus obras, que le llevó a concluirlas con desenlaces felices, aunque, en realidad, no lo eran. Sus protagonistas suelen renunciar a sus aspiraciones y acaban sometiéndose a las normas que rechazaban. Demasiado alboroto para resultados tan magros. Por eso, el teatro de Mihura deja un sabor agridulce. Quizás la medida de sus limitaciones las diera Luis Escobar cuando, tras someter a su consideración una de sus comedias, le dijo que era graciosa y divertida, pero que no le parecía adecuada para un teatro oficial como el María Guerrero.



Explorar 0002

Carta de Alemania
Historia fotográfica de la infancia

Ricardo Bada

El 20 de noviembre (¡otro 20 de noviembre!) de 1945, a poco más de seis meses desde el 8 de mayo, fecha de la capitulación incondicional de la Wehrmacht, comenzaron en Nuremberg los procesos contra los principales responsables del Holocausto y los demás crímenes nazis.

Los medios alemanes, que tipifican una rara simbiosis de medios de comunicación de masas y medios de masificación comunicada, no dejaron pasar la ocasión del 60° aniversario de esos procesos ejemplares, que fueron estrenos mundiales de un nuevo concepto internacional de la justicia, y a los que siguieron –entre 1946 y 1949– los procesos complementarios a los juristas, los médicos, los industriales, en fin, a todos aquellos que con su actividad profesional habían hecho posible la puesta en marcha de la maquinaria nazi. Y así, por mor del aniversario, una vez más tuvimos en pantalla, pero en documentos auténticos, lo que muchos tan sólo conocían a través de la película de Stanley Kramer donde deslumbraron luminarias como Spencer Tracy, Burt Lancaster, Richard Widmark, Judy Garland, Marlene Dietrich, Maximilian Schell (que recibiría el Oscar por su interpretación) y Montgomery Clift, quien también hubiera debido recibirlo por la suya, por más que su aparición en pantalla se reduce a unos escasísimos siete minutos: pero posiblemente sean los siete minutos más desgarradores de la historia del cine.

Tuve la curiosidad, ese 20 de noviembre, de volver a ver el video de la película cuyo título original era 100% neutral, *El juicio de Nuremberg*, y en España se conoció con otro que era una toma de posición: *Vencedores o vencidos*: en 1961, la censura consideraba todavía que aquello no fue un proceso, que fue una venganza, la justicia del vencedor. Y me abismé de nuevo en la interpretación de Clift, en su recreación de ese judío débil de espíritu y esterilizado en el marco del programa de eutanasia orquestado por los nazis, y a cuya madre asesinan

en un campo de concentración. Habían pensado darle el papel del fiscal, que después asumiría de manera formidable Richard Widmark, pero Monty, tras leer el guión, dijo que sólo quería hacer ese pequeño papel... y gratis. A pesar de ello le ofrecieron 100.000 dólares, pero contestó que no, que lo hacía gratis, que nada más le pagaran los gastos del viaje, y declaró al *New York Times:* «Como se trataba de una sola escena, que se podía rodar en un solo día, rechacé con toda mi alma recibir un honorario astronómico. Desde el punto de vista comercial consideré más práctico hacerlo gratis que venderme por debajo de mi precio o dejar de interpretar un papel que deseaba». Eso se llama ser un actor.

Y el 20 de noviembre, luego de revisionar la película, luego de volverme a conmover con tal escena, y con la de Judy Garland (a pesar de que Monty, que presenció su filmación, le dijo a Kramer que Judy lo había hecho todo «al revés»), y con tantas otras de ese filme inolvidable para quienes aún creemos que puede hacerse justicia contra la infamia, me puse a rehojear los dos libros que son los verdaderos protagonistas de esta Carta.

Hay libros buenos y malos, y los hay que no importa si son buenos o malos, sino que sean sencillamente necesarios. *La cabaña del Tío Tom* puede ser un cabal ejemplo de libro malo pero necesario. Por suerte, el primero de los dos que voy a comentar, además de muy necesario, es un libro excelente. Se titula *Vor aller Augen*, es decir: *A la vista de todos,* y contiene una documentación fotográfica implacable, inapelable y que para sus protagonistas, además, debiera –debería– ser insoportable.

Este libro alemán aparecido a fines del 2001 en la editorial Klartext, en la ciudad de Essen, en plena cuenca minera del Ruhr, el antaño corazón industrial del país, es un mentís rotundo y testimonial en contra del «yo no sabía», del «nunca vimos nada» y del «aquí no teníamos idea de eso». Contra esas manos limpias de Poncio Pilatos lavándose en la jofaina, que fueron las manos alemanas inmediatamente después del fin de la Segunda Guerra Mundial.

¿Cómo es posible, nos hemos preguntado muchas veces, que el pueblo alemán no estuviese enterado, desde 1933 a 1945, de lo que fue la maquinaria criminal del régimen nazi? ¿Cómo es posible que la gente sencilla, el hombre de la calle, no tuviese idea de lo que era la sádica persecución de los judíos, de los gitanos, de los homosexuales, de los trabajadores extranjeros y esclavizados, y por si todo eso fuese poco,

de los alemanes que se compadecían de ellos? ¿Estaban todos ciegos, no salían nunca a la calle?

Este libro, gracias a los dioses del Walhalla un libro alemán, demostró inequívocamente que esa gente sencilla sí sabía. Sus dos autores, Klaus Hesse y Philipp Springer, llevaron a cabo una paciente, insobornable labor de búsqueda de testimonios fotográficos de la persecución y el castigo nazis a quienes el régimen consideraba enemigos. Persecución que se efectuaba a la luz del día en cada ciudad, en cada pueblo, con asistencia documentada de sus habitantes. Castigos que se ejecutaban en público, en la plaza principal de cada ciudad, de cada pueblo, y con asistencia documentada de sus habitantes. Persecución y castigos a la vista de todos, como justamente se titula el libro.

Bastaría su portada para sentir vergüenza hasta en el último rincón del tuétano del alma. Son tres fotos fechadas el 7 de febrero de 1941. En la de arriba se ve a una ciudadana alemana llamada Martha, de 31 años, sentada en una silla, maniatada, y del cuello le cuelga un gran cartel donde puede leerse, todavía en caracteres góticos, lo que subraya el sabor medieval de la escena: «Ich bin aus der Volksgemeinschaft ausgestoßen» (He sido expulsada de la comunidad). En la segunda foto, la de en medio, pueden verse esa misma silla y su ocupante arriba de una tarima y en el centro de un círculo de ciudadanos curiosos, en una plaza del lugar donde se la expone a la picota pública. Y en la tercera foto, abajo, un personaje que parece salido de las más tenebrosas imágenes del cine expresionista alemán –incluido el inevitable sombrero– le corta el pelo a esa mujer llamada Martha hasta dejarla completamente rapada, es decir: definitivamente marcada frente al resto de su pueblo, de sus conciudadanos. Tanto o más que si llevase marcada a fuego la A de adulterio con que los puritanos de Nueva Inglaterra estigmatizaban a sus pecadoras. Nunca, dicho sea de paso, a sus pecadores. ¿Y cuál había sido el delito de Martha, ese invierno del año 1941? Nada menos que haber tenido relaciones íntimas con un polaco.

Unas 335 fotos integran el apabullante testimonio de este libro. Fueron hechas por particulares, por gente sencilla, por el hombre de la calle, y en casi todas ellas están presentes los ciudadanos del lugar, gente tan sencilla como el fotógrafo de turno –o como usted y como yo–, asistiendo estólidos o sonrientes, indiferentes o participativos (en algún caso cooperativos), a la escritura en vivo de un nuevo capítulo de la historia universal de la infamia.

Repasando a fondo las páginas de este libro revulsivo y necesario, acudió a mi recuerdo aquella frase cínica y ponciopilatesca de algunos argentinos al enterarse de que una persona de su entorno había sido «desaparecida» por la dictadura. Se limitaban a comentar: «Por algo será». Una década más tarde, cuando era absolutamente claro hasta qué abismos de degradación moral se había asomado, e incluso desplomado, la vesania de los Videlas, Masseras y Astizes, cierto día apareció un *grafitto* en una pared de Buenos Aires, en el que elocuentemente podía leerse:

«Vos sobreviviste: por algo será».

Sí, por algo será. Siempre debe ser por algo, que no sé lo que es, pero sí sé que me provoca pánico, que los ciudadanos de a pie, la gente sencilla, como usted y como yo, nos quedemos tan tranquilos mientras a nuestro lado siguen escupiéndole y dándole patadas al honor del ser humano. Ese mamífero dizque superior, a condición de que sea ario. Y a ser posible, rubio.

Con lo cual llegamos al segundo libro que quiero comentar en esta Carta, de la misma editorial Klartext (=literalmente «texto claro», metafóricamente «más claro, el agua»), editorial que sigue haciendo honor a su nombre de pila. Y este segundo libro se titula *Adolf Hitler en el «Rhin alemán»: La élite nazi vista por un fotógrafo amateur*, y en él se recogen 141 fotos hechas por un aficionado, Teo Stötzel, que era amigo personal de Rudolf Hess, el lugarteniente de Hitler.

Con la llegada al poder en 1933, los nazis descubrieron la buena vida. Y no se privaron de ella. Uno de los meridianos de la buena vida pasaba por Bad Godesberg, al sur de Bonn y frente a las siete colinas y la Roca del Dragón, todo un entorno muy nibelungo, dicho sea de paso. En Bad Godesberg, a la orilla del Rhin, el hotel *Dreesen* era una de las direcciones preferidas por la *high society* alemana, y al menos desde 1933 a 1936, los más altos jerarcas del partido y el Estado hicieron visitas regulares a tan distinguido albergue. Hitler, entre ellos.

Hitler siempre viajaba con su fotógrafo áulico, Heinrich Hoffmann, quien era la única persona autorizada para retratarlo de una manera oficial. Pero Teo Stötzel, prevaliéndose de su amistad con el delfín del régimen, y del hecho de vivir en Rüngsdorf, el barrio de Bad Godesberg donde sigue estando el Dreesen, siempre aparecía por allá con su cámara, y que se sepa, nunca hubo nada en contra de que fotografiase: se sospecha que además de por ser amigo de Rudolf Hess, también porque el alcalde de BG y el director del hotel estaban interesados en

retratarse con la *haute volée.* Estas fotos permanecieron lógicamente inéditas por los días en que fueron hechas, y hasta mucho después, ya muerto el matrimonio Stötzel. Por último, su hijo regaló los 400 negativos a un periodista, y a partir de ese momento estaba programado que algún día fueran publicadas. Es el libro del año 2003 que tengo en las manos.

Se trata de un documento gráfico interesantísimo, porque los jerarcas aparecen aquí despojados de ese hieratismo patético-ridículo que es una característica de la gestualidad nazi. La cámara los sorprende en sus momentos de expansión humana, en un ambiente distendido, entre amigos, que todavía lo eran entre sí, ya vendrían más tarde los sangrientos ajustes de cuentas.

Reseñaré sólo tres fotos de las 141. En la primera se ve al matrimonio Terboven sentado con Goebbels alrededor de una mesa baja, como si fuera del bar del hotel. Terboven llegaría a ser en 1940 comisario del Reich en Noruega, y se suicidó al capitular Alemania en 1945. Aquí lo vemos a la izquierda de la foto, y a su joven, bella, rubia y aria esposa a la derecha. Goebbels está enmedio y lo espectacular de la foto es su mirada engolosinada, fija de un modo casi ensoñador en el escote de Frau Terboven.

La segunda foto que deseo describir es la de Hitler en la cubierta de un barco de recreo de los que recorren el Rhin, y saludando brazo doblado en alto, como era su costumbre (que parece siempre un jugador de baloncesto a punto de lanzar el balón hacia la canasta). ¿Y a quién está saludando?: pues a los pasajeros de otro de esos barcos de recreo, en este caso uno neerlandés que se llama *Juliana, Princesa de los Países Bajos,* y lo curioso del caso es que esos pasajeros, la mayoría, también lo saludan brazo en alto y algunos hasta en posición de firmes. Ay, estos neerlandeses de vacaciones, de qué cosas no serán capaces...

Y la tercera... ah, es otra joya. Es la foto de una foto, hecha también durante ese mismo crucero por el Rhin. En la esquina inferior izquierda, recostado en la borda, está Goebbels. En primer término, también abajo, a la derecha, de espaldas, Hoffmann en el momento de retratar a Hitler, quien ocupa el centro de la mitad inferior del cuadro, de uniforme y con gorra de plato, con el mentón carismáticamente alzado en dirección a la orilla derecha del Rhin y con las manos cruzadas delante de la entrepierna como los jugadores de la barrera en el lanzamiento de un tiro libre. El resto del fotograma lo llenan el Rhin, «el Rhin

alemán», con su Führer al centro y la orilla izquierda (Bad Godesberg y el hotel Dreesen) en el borde superior. Hasta las olas de la estela del barco se confabulan para hacer de esta foto una imagen histórica, y en la que no se sabe qué admirar más, si la profesionalidad de Hoffmann o la astucia de Stötzel. Viene luego otra foto divertidísima y que yo creo que le hubiese costado un buen rapapolvo de la Gestapo, en la que se ve a Hitler sentado en la popa del barco, con los codos apoyados en los brazos de la silla y las manos semicerradas y recogidas entre las piernas, ¡pero, sobre todo! con el labio superior fruncido hacia el bigotito como si estuviese oliendo caca, como si se lo hubiera hecho en los pantalones.

En el FIN de esta Carta-película quiero dejar testimonio fehaciente de que desde mucho antes de encontrarla documentada en este libro, todos los días, al asomarme al telediario y registrar con qué avidez la mirada del político entrevistado rastrea el entorno para descubrir cuál es la cámara que lo está filmando, me saco el sombrero (u séase, la boina) delante del precursor de todos ellos en el arte de posar. Él fue quien los orientó en la dirección del Big Bastard, de ese Hitler liliputiense (aunque no siempre: recordemos a Pol Pot, Idi Amin, Milosevic) que se les autoinstala a los políticos cuando llegan al poder, y es el clandestino Mr. Hyde detrás de sus respetables apariciones como Dr. Jekyll. Después de lo cual me entra a caminar por el pecho una indecible angustia. Pero ésa es sólo cosa mía.



Carta de Buenos Aires
La generación de escritores del 70 contra la dictadura

May Lorenzo Alcalá

En diciembre de 1981 se distribuyó a la prensa argentina un documento de la llamada Generación de Narradores del 70 contra la dictadura, la corrupción del lenguaje y la censura; se trataba del producto imperfecto y tardío de un año de trabajosa negociación en el seno de un grupo muy heterogéneo, tanto ideológica como estéticamente, integrado por unas veinticinco personas.

El resultado fue incompleto, desdibujado y pasó casi completamente inadvertido, pero aquel documento representa la única oportunidad en que todos los escritores argentinos nacidos entre 1940 y 1950, que comenzaron a publicar alrededor de 1970, se juntaron para realizar una acción común; nunca lo hicieron antes y seguramente nunca lo intentarán nuevamente. En ese sentido, el proceso de discusión y redacción de aquel texto, más que el texto mismo, representa uno de los múltiples relatos que deberían articularse en la historia de la literatura argentina del siglo XX.

Eran los años más oscuros de la dictadura militar argentina: en 1980 ni siquiera se había encendido la débil esperanza provocada por el traspaso del poder de Videla a Viola –y que pronto demostró ser producto del deseo más que de una deducción política– y el gobierno de facto tampoco había apelado aún a la aventura desesperada de la Guerra de Malvinas para intentar perpetuarse en el poder.

La ciudadanía parecía estar bajo control, con Videla como presidente y Martínez de Hoz al frente de la economía, por lo que nada permitía vislumbrar el fin de aquel siniestro período de la historia argentina. Después de cuatro años, el miedo y la cerrazón estaban instalados en toda la sociedad, lo que afectaba de una manera particular a los intelectuales, inhibidos de expresarnos libremente a riesgo de nuestras vidas. Habíamos perdido a colegas, como Haroldo Conti, ya comprendidos en la cruel metáfora de *desaparecidos*.

En este marco, el único ámbito en el que había un ambiente más distendido para la reflexión y podían publicar todos los escritores, es decir donde no funcionaban listas negras, era el *Suplemento Cultura y Nación* del diario *Clarín*. Fundado en 1945 por Roberto Noble –un dirigente del radicalismo intransigente de Arturo Frondizi que, siendo diputado nacional, fue autor de la Ley de Propiedad Intelectual– en ese momento era el diario de mayor tiraje en el mundo de habla hispana y estaba conducido por su viuda, quien mantenía aún una fuerte vinculación con el desarrollismo. Destacados dirigentes cercanos a Rogelio Frigerio ocupaban cargos en la redacción y otros, como su hijo Octavio, actuaban desde fuera influyendo directamente en la línea editorial.

En la redacción de ese *Suplemento* se refugiaban todos los escritores de mi generación que habían permanecido en el país. Yo acababa de publicar mi primer libro, *Cuentos cortos y cortísimos*, y escribía en varios medios, pero igualmente sentía que aquéllos que tenían cinco o seis años más y un par de títulos en su *curriculum* conformaban una categoría superior en el escalafón literario: Rodolfo Rabanal, Ricardo Piglia, Liliana Heker, Luis Guzmán, Héctor Lastra, Enrique Medina, Juan Carlos Martini Real, Pacho O'Donnell, Fernando Sánchez Sorondo, Eduardo Belgrano Rawson y Jorge Asís, que trabajaba en la redacción y escribía sus *Crónicas de Oberdán Rocamora*. Reina Roffé era algo menor, pero con una considerable producción y muchas vinculaciones generacionales, esto último en razón de haber estado casada con Martini Real. Alina Diaconú y Liliana Heer tenían entonces antecedentes equivalentes a los míos, como los más novatos y que yo consideraba realmente mis pares: Antonio Brailovsky, Leonardo Moledo, Ana María Shua, Jorge Landaburu y Hugo Corra.

Justamente había sido Martini Real quien primero habló de una generación literaria, refiriéndose a los narradores nacidos después de 1940 y que comenzaran a publicar alrededor de 1970, llamándolos «promoción de las ratas» por su tendencia a la dispersión. El cambio de sustantivo no era ingenuo, ya que el concepto de generación presuponía algún tipo de conciencia grupal que parecía no darse. Es más, existían rencores, antipatías y abismales diferencias ideológicas entre los supuestos miembros de ella.

Sin embargo y a pesar de recelos y desconfianzas, a principio del otoño de 1981, alguien sugirió que nos juntáramos a debatir la situación que estábamos viviendo y las posibles acciones a seguir. No sé exactamente cómo surgió la idea, pero recuerdo que, desde el princi-

pio, Guillermo Ariza, que dirigía el *Suplemento Cultura y Nación* de *Clarín*, la apoyó y hasta la impulsó. Su buena voluntad era sustancial para la eventual difusión de material escrito, porque éramos conscientes de que no podríamos contar con otros medios de prensa.

La primera reunión se realizó en casa de Pacho O'Donnell y se convocó a todos los narradores de la franja generacional que vivían en Buenos Aires –Diego Angelino por ejemplo, que se había mudado a El Bolsón, fue omitido en razón de la distancia–, excepto a César Aira, quien iba a publicar *Ema, la cautiva* en octubre de ese año, novela que no fue la primera pero sí la que tuvo alguna repercusión en el medio.

Hago esta aclaración porque creo que la omisión fue involuntaria, cosa que vista desde la perspectiva actual puede parecer inverosímil: Aira es el escritor más reconocido de la generación y ha mantenido recientemente una ácida polémica con Ricardo Piglia. Sin embargo, a principios de los ochenta era casi un desconocido, no recuerdo que colaborara con *Clarín* y, tal como ahora, hacía una vida muy recoleta, por lo que tampoco existían lazos de amistad que lo unieran a alguno de los mayores, que lideraban el movimiento.

De los convocados, sólo Luis Guzmán se autoexcluyó. En cambio, fue producto de una decisión grupal no incluir a los escritores que por cualquier razón –exilio o no– vivían en el exterior, lo que posteriormente sería nocivo para la difusión del documento que se produjo pero, sobre todo, por la fractura que se generaría después de la recuperación de la democracia. A título personal y en la medida de lo posible, mantuve informados a Blas Matamoro que ya vivía en Madrid, y a Héctor Libertella y Tamara Kamenzain que estaban en México, pero había muchos más fuera de la Argentina: Juan Martini, Vicente Battista, Mario Goloboff, Osvaldo Soriano, etc. A partir de diciembre de 1983 muchos de ellos volvieron al país y se entablaron dolorosos cruces de acusaciones entre los que se habían ido y los que se habían quedado, registrados por la prensa de la época como el debate del exilio y del que participó hasta Julio Cortázar. Posiblemente, una actitud más generosa en aquellos meses de 1981 hubiera prevenido a algunos de ellos.

Las reuniones eran esporádicas y algunas veces cambiábamos de lugar por razones de seguridad. Un par de ellas se hicieron en mi casa, por entonces un departamento en la calle Pasco entre la Avenida San Juan y la autopista recientemente construida; era un piso alto que quedaba prácticamente al nivel de ella, por lo que muchas veces escuchá-

bamos la sirena de la policía pasando tan cerca de nosotros que se nos helaba la sangre.

En ese clima opresivo no parecía conveniente dejar huellas explícitas de lo que podía parecer, a los ojos del poder, una suerte de conspiración, además de no reinar el espíritu festivo de la simpatía espontánea. Nada más lejos de una foto para la historia de la literatura, como la del grupo de la revista *Sur* en las escalinatas de la casa de Victoria Ocampo en Palermo Chico. A pesar de ello, Leonardo Moledo comenzó a llamarme «la Victoria Ocampo de la Generación del 70».

Pasamos mucho tiempo debatiendo qué acciones concretas podíamos emprender, en tanto intelectuales, para enfrentar la situación que estábamos viviendo, no sólo los escritores sino todos los argentinos. La sensación que tengo hoy es que ni la supervivencia ni la resistencia individual eran ya suficientes, por eso se manifestaba esa necesidad gregaria.

Sin embargo, la formulación concreta de la satisfacción colectiva a esa necesidad no era cosa fácil, especialmente por las diferencias ideológicas de los participantes, que cubrían todo el arco del pensamiento democrático, desde el centro hasta la izquierda más radical. Finalmente se decidió que lo más razonable era sacar un documento que fijara la posición de la generación frente a la dictadura.

El documento fue redactado por tres ternas sucesivas; la primera estuvo integrada por Ricardo Piglia, Rodolfo Rabanal y Juan Carlos Martini Real, y fue la que definió las grandes áreas sobre las que queríamos expresarnos: contra la dictadura, la censura y la perversión del lenguaje – que incluía el uso de palabras de contenido enmascarado, como *desaparecidos*. Uno de los temas de más complicado tratamiento fue el de la violencia, que motivó larguísimas discusiones, ya que los más radicales se negaban a condenarla genéricamente y los moderados veían insuficiente la sola reprobación del terrorismo de Estado.

Por fin, en noviembre de 1981 el documento estuvo listo para comenzar el proceso de firmas. Se hicieron dos copias para facilitar la suscripción, ya que se había decidido solicitar el apoyo a escritores prestigiosos de las generaciones anteriores, no sólo para darle mayor fuerza sino para disminuir nuestra propia vulnerabilidad. En el original que conservo, porque tenía la mayor cantidad de firmas ológrafas, puede verse que Piglia encabeza la lista y Pacho O'Donnell figura en la segunda línea; sin embargo, a la hora de la divulgación del documento, ambos solicitaron ser omitidos.

No hay duda de que la desaparición de la lista de suscriptores del nombre de Piglia, por aquellos años el escritor de mayor prestigio de nuestra generación, resintió la divulgación del documento pero, sobre todo, la afectó un hecho ajeno e inesperado ocurrido justamente a principios de diciembre de 1981: por presiones del gobierno militar, la viuda de Noble, Ernestina Laura Herrera, rompió su alianza ideológica y operativa con el desarrollismo e inició una purga de cuadros de la plantilla del diario *Clarín*, comenzando por Guillermo Ariza.

El grupo sabía que, casi con seguridad, los otros periódicos de Buenos Aires no se animarían a publicarlo o no lo harían por no coincidir ideológicamente. *Clarín* era la única tribuna confiable –hasta ese momento– donde, además, se había preparado el ambiente con la publicación de notas como la titulada «Escribir en la crisis: desafíos actuales de los narradores del 70», suscrita por Rodolfo Rabanal y reproducida en la tapa del *Suplemento* del 11 de junio de ese año. Renunciado Ariza, el gocumento sólo se publicó parcialmente, en la *Sección de Información General* de *Clarín*, del 23 de diciembre de 1981, pasando completamente inadvertido.

Inesperadamente, el 15 de enero del año siguiente, el diario *Convicción*, controlado por un sector de la Marina, lo publicó bajo el título de *Documento furibundo, un poco tardío y crítico de un grupo de escritores*, utilizando para la diagramación una de las fórmulas más escandalosas y perversas de la censura encubierta: en la parte superior izquierda de la página, o sea por donde se comienza a leer, se instaló una nota firmada por el entonces joven periodista Marcelo Moreno, que intentaba desacreditarlo de antemano con argumentos del tipo de: «¿Qué es lo que se denuncia en este documento que cuenta con la bendición del infalible Ernesto Sábato?» o justificando la censura debido a que la generación del 70 «rechazaba de plano todo escritura ejercida desde dentro de cualquier mecanismo represivo». Sólo de la mitad de la página hacia la derecha aparecía el texto previamente comentado.

Desafortunadamente, ni siquiera el intento de Moreno tuvo éxito, ya que el suceso para él y para el documento habría sido una polémica, que yo le propuse pero no cuajó porque la sospechosa liberalidad de *Convicción* al reproducirlo no llegaba a tanto como para dar espacio al debate de ideas.

El desgaste de la discusión previa, la deserción de Piglia y, en menor medida, la de O'Donnell, la frustrante y limitada divulgación del documento produjeron un efecto devastador. Cuando meses des-

pués mostré el original a Héctor Libertella, de regreso de México, me dijo sorprendido: «Qué mal debían estar para que todos estos nombres se juntaran». Sólo la desesperación habilitó aquel insólito encuentro de personalidades en su mayoría megalómanas e ideológicamente distantes y, en esas condiciones, un fracaso, ahora colectivo, fue insuperable.

Empeñosamente, algunos de nosotros tratamos de limar asperezas y motivar nuevos encuentros; en mi caso, escribí notas, reportajes, organicé seminarios en el exterior y compilé y prologué el, tal vez, último conato de proyecto colectivo: la antología *Cuentos de la crisis*, que terminó como todo lo vinculado a la generación del 70: la obra tenía dos tomos y se publicó sólo uno.

Carta de La Habana
Al paso del huracán

Antonio José Ponte

A Rafael Rojas

La de este año ha sido, en el Caribe y el Atlántico, una visitadísima temporada ciclónica. La más activa desde que comenzaron a llevarse registros, hace ya siglo y medio. Agotadas las letras del alfabeto latino, con la aparición de la tormenta vigésimosegunda las autoridades meteorológicas han tenido que recurrir al alfabeto griego. (Listas de veintiún nombres aguardan por las temporadas venideras. Compuestas exclusivamente por nombres femeninos hasta 1953, mujeres y hombres aparecen desde entonces dentro de ese gentío a evitar.) Y de acuerdo a los especialistas el repunte de actividad ciclónica podrá extenderse durante una veintena de años.

Mientras tanto, un equipo con sede en Lexington, Massachusetts, estudia el modo de desviar ciclones. En las pantallas de sus computadoras el tifón Iniki no barre el archipiélago hawaiano tal como hiciera en 1992, sino que cruza a cien kilómetros al oeste. El equipo, dirigido por el meteorólogo Ross Hoffman, trabaja no sólo sobre el curso de los meteoros, sino también sobre sus intensidades: ha logrado disminuir los vientos del huracán Andrew (también del año 1992) de categoría 3 a categoría 1 en la escala Saffir-Simpson.

Varios son los métodos que podrían aplicarse en la lucha contra los huracanes. Lo imprescindible es conocer en cada caso el punto exacto donde concentrar la acción humana. Un ejemplo: con sólo elevar dos grados centígrados la temperatura marina al oeste del ojo del tifón Iniki se consiguió sacar a éste mar adentro, donde no tocara tierra. Todavía en simulación cibernética, por supuesto.

Ahora bien, ¿cómo lograr ese aumento de temperatura fuera de las computadoras? Una planta energética solar situada en el espacio podría encargarse de ello. El doctor Hoffman y su equipo han imaginado otras artimañas: pinchar las nubes hasta desaguarlas, cubrir el mar con acei-

te biodegradable (la capa de aceite cortaría al enemigo los suministros)... Ha llegado a pensarse en una flota de barcos provista de turbinas a reacción capaces de crear una suerte de contratormenta que aleje al huracán o reduzca sus fuerzas.

Pero falta al menos una década para que tales proyectos puedan llevarse a práctica. Veinte años durará la suma agitación del aire por estas regiones, y, viendo que se aproximaba el más reciente huracán, cerré mi casa del mejor modo y, decidido a resistir, me armé de provisiones. Lámparas recargables en primer lugar. Algunas conservas, galletas y queso principalmente. (De queso y galletas suele estar compuesta en Cuba la comida que se ofrece en los funerales, cuando brindan algo de comer. Y es curioso que se acuda a igual dieta a la hora de enfrentar un ciclón.) Agua potable, una radio de pilas y, por último, un libro lo más voluminoso posible.

Que esta vez resultó ser el tratado de Fernando Ortiz acerca del huracán y sus mitologías. (Me tentaba otro por donde cruza un ciclón: *Oppiano Licario,* la novela inacabada de José Lezama Lima.) Claro que podrá entenderse como redundante la elección de leer acerca de huracanes mientras se aguarda la visita de uno de ellos, pero aquí valdría aducir que, igual a los meteorólogos del equipo de Hoffman, trabajaba con simulacros para alejar tempestades.

Alcancé, con electricidad todavía, a ver imágenes de la destrucción en Yucatán. En el mapa meteorológico (me gustan los mapas, aunque nunca tanto como de junio a noviembre) el cono de probables trayectorias, un haz compuesto por augurios de distintas fuentes, sombreaba el occidente cubano e incluía a La Habana. «Como un inmenso conjuro la ciudad clavaba su ataúd», inicia Lezama Lima el capítulo sexto de *Oppiano Licario.* «Por todas partes la madera y los clavos en un martillar que volvía sobre sus pasos, como en un ritual de magia para conjurar a los demonios errantes a horcajadas sobre un viento del noroeste que comenzaba a ulular.»

Me encerré, pues, en casa. En el libro. Fernando Ortiz compuso *El huracán. Su mitología y sus símbolos* determinado a explicarse la imagen repetida en ocho objetos arqueológicos indocubanos: una cabeza y dos brazos alabeados que salían de ella. (De los ocho objetos, dos resultaron ser falsificaciones. Ortiz consignaría: «Varios indicios nos permiten creer que conocemos al autor de ambas falsificaciones».) Rara imagen en un arte nulo en dinamismos, lo más extraño es que no se encontraran ejemplos similares en las islas vecinas, por lo que Ortiz

llegó a considerarla como la más típica de las figuras simbólicas de Cuba.

Consiguió sintetizarla hasta obtener un círculo y dos líneas en forma de sigma a los que apreció como símbolo de lo rotatorio. Comparó incansablemente mitologías del Viejo y del Nuevo Mundo. («No hay por qué acumular más ejemplos», interrumpió una de sus enumeraciones, para abrir de inmediato llamado a pie de página y depositar abajo otra carga de ejemplos.) Examinó códices, estatuillas, templos, armas, tronos, fragmentos cerámicos tildados por él de «tiestería arqueológica»: todo aquello que conteniendo símbolos de tormentas sobreviviera a éstas. Y al final de su excursión quedó convencido de hallarse ante la imagen del dios antillano Huracán, Hurakán, Jurakán o Jurrakán. (Ortiz leía la rotación sugerida por la figurita de afuera hacia adentro, centrípetamente. De entenderla en sentido contrario su hipótesis de identificación no se sostendría.)

«Los mismos símbolos gráficos o glípticos, que se reproducen en frisos, cenefas, edificios y vasijas, también se repiten en la plástica coreográfica», estimó. Y obtuvo así licencia para interpretar juegos y bailes en el capítulo más sobresaliente del volumen: «La danza del huracán». (Luego de excursión tan desesperante por lo meticulosa, esas páginas brillan como un juguete.) Compuesto su libro a lo largo de 1944 y 1945, al autor de *El huracán* no se le escapó que la imagen interrogada por él constituía una media svástica. Debió de leer sigmas, espirales, serpientes, dragones, svásticas y, dado lo candente de esta última representación, se impuso cautela.

Del sentido sinistroverso o levógiro de la svástica nazi (considerando centrípeto el movimiento de sus aspas) dedujo lo siniestro del símbolo. Recordó cuán poco había servido a la última emperatriz de Rusia cubrir los muros de su calabozo con svásticas como amuletos. «Fue que hubo fuerzas de una magia superior», intentó explicarse la posterior ejecución de la soberana, «o quizás fue porque la emperatriz pintó las svásticas en forma sinistroversa». Paradójicamente, acto seguido Ortiz pasaba a imaginar la futura utilidad política de la media svástica indocubana, tan sinistroversa como la entera svástica nazi o las inscriptas por la zarina: «Si un día hubiese de desatarse en Cuba una revolución que destruyera como un huracán y creara de nuevo como un soplo de génesis, quizás su más genuino y expresivo emblema sería el que muchas centurias atrás lo fue de los indios cubanos, nacido de su mentalidad y reverenciado en sus ritos». (Entre las conclusiones de su

tratado dejaría la siguiente advertencia: «Símbolo propicio por varios conceptos para los alegorismos nacionalistas de Cuba. Ojalá nadie lo interprete en nuestra patria como una semisvástica cavernaria...»)

Llegaba yo al final de las quinientas páginas cuando pude abrir la casa. De una península a otra, de Yucatán a Florida sin tocar la isla, el huracán trajo al occidente cubano, si no rachas y precipitaciones temibles, inundaciones del mar como nunca antes se vieran. «Por los quicios, como fuentes para enanos, entraba el agua, daba un pequeño salto para su acomodación y después se extendía con la mansedumbre del sueño», puede leerse en *Oppiano Licario.* Pero la crecida del mar no fue, como en Lezama Lima, un manso sueño, sino una pesadilla donde mucha gente perdió sus pocos bienes.

La ciudad apestaría a marisma durante días. Iban a fallar la electricidad, el gas y los teléfonos. De considerar que la revolución avisada por Fernando Ortiz llegó a Cuba una década y media después de publicarse *El huracán,* el símbolo propuesto en esas páginas ha sido desatendido hasta ahora. Menos mal, puesto que ya en tiempos de Ortiz la imagen del dios Huracán coincidía, casi sin variaciones, con el símbolo que adoptara (y que utiliza aún) la mayor institución meteorológica estadounidense para seguir la pista a los ciclones. La revolución cubana habría impuesto como emblema propio tal símbolo y cualquier mapa meteorológico de los que ahora consultamos cobraría visos geopolíticos, sería un motivo más en la trifulca entre La Habana y Washington.

«En suma, nada más cultural que la atmósfera, nada más ideológico que el tiempo que hace», anotó Roland Barthes en un libro donde intentaba explicarse a sí mismo mediante algunas imágenes.

BIBLIOTECA

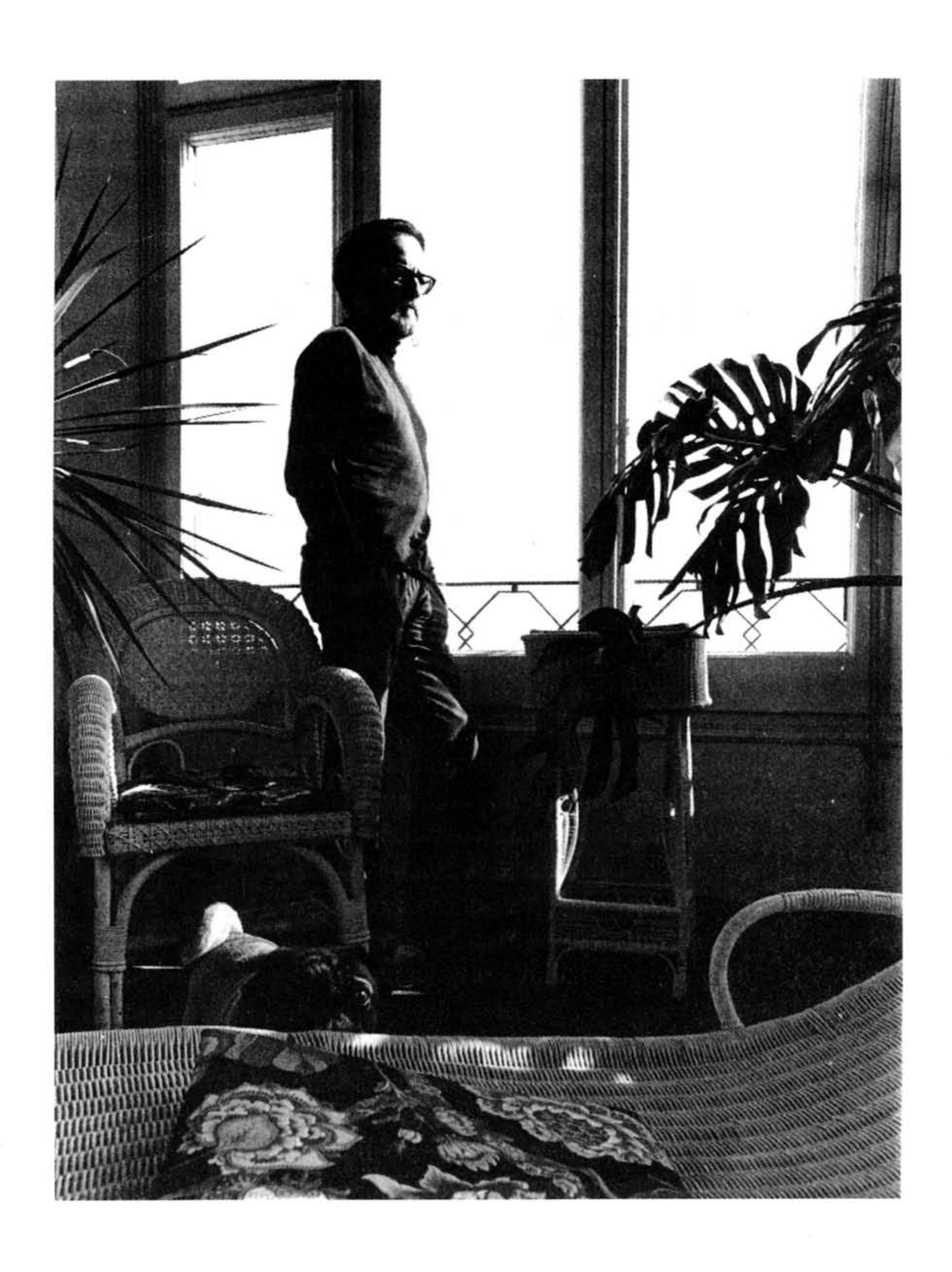


Foto estudio Malet

América en los libros

La Sociedad Transatlántica, *Alfredo Taján, Destino, Barcelona, 2005, 254 pp.*

El escritor argentino, afincado en Málaga, Alfredo Taján (Rosario, 1960), ha elaborado una espléndida novela tanto en lo que se refiere a su cuidada prosa, como a su capacidad para ensamblar en perfecto equilibrio realidad y ficción en una trama de ritmo trepidante muy en consonancia con el mundo urbano y rupturista en el que se desarrollaron las vanguardias artísticas, periodo en el que se centra la novela, todo lo cual permite encuadrar este libro en el género negro. Como el propio Taján cuenta, la novela surge de dos coyunturas: una política, cuando cae De la Rúa y se produce en Buenos Aires la crisis de 2001, y otra emocional, la muerte de su padre, que explica la tensión pasional que transpira la novela. Ambas le producen a Alfredo Taján tal conmoción que inventa esta sociedad «solidaria y transatlántica /.../ La novela rinde tributo a esta sociedad que, aunque fue elitista, hizo dialogar a Buenos Aires con Europa». El título, por tanto, se refiere a un grupo de la alta burguesía, un club de filántropos y diletantes, en definitiva, un grupo de presión intelectual muy próximo a la vanguardias europeas, que viajaba, con frecuencia, a Europa en transatlánticos porque se identificaba con París y Londres.

En el Buenos Aires de 1920, cuatro hombres crearán esta sociedad secreta dedicada a fomentar la cultura y las relaciones entre las dos orillas del Atlántico, de ahí el nombre con el que es bautizada. La novela es un homenaje al esplendor cultural latinoamericano, entre los años que van desde 1920 a 1966, «a todos los empresarios culturales que hicieron muchísimo por el país, abrieron salones importantísimos, permitieron que dialogáramos con Ortega, Marinetti y Tagore», señala el autor.

Podríamos decir que esta apasionante novela es un trozo de la historia argentina ya que Alfredo Taján refleja con exquisita exactitud el esplendor de este país en los años 20 con una profunda nostalgia hacia una época que jamás

volverá y en la que Argentina era la cuarta nación más poderosa de la tierra pero que, ahora, en su presente, «comparte su suerte con Nigeria pues es un país imposibilitado para salir de la postración en la que se encuentra». Taján reconstruye un mundo ya desaparecido con el fin de dar respuesta a muchas incógnitas. El autor reconoce con dolorosa certidumbre que Argentina, «un país que existió alguna vez», se detuvo como el reloj del hotel Continental de Buenos Aires a las 4 de la mañana del 6 de septiembre de 1930, día en el que destituyeron a Hipólito Irigoyen y nunca volverá a los años en los que en Buenos Aires se codeaba la elite europeísta, y era una ciudad rebosante de artistas y escritores de primera magnitud como los pintores: Quinquela Martín, Spilimbergo, Marta Botto y Vardánega– representantes del cinetismo–; Polesello– pintor generativo-; el visionario Xul Solar; Lucio Fontana– pintor famoso por sus telas perforadas–; o Arden Quin– poeta uruguayo, afincado en Argentina que creó con Lidy Prati, también mencionada en la novela, el madismo y editó la revista de arte abstracto «Arturo»–; los escritores: Borges, Bioy Casares, Cortázar, Sábato, las hermanas Ocampo... Una Argentina vista, también, a través de sus calles, cafés, librerías, museos, canciones, instituciones, revistas literarias... Un país contradictorio por ser: endogámico y cosmopolita, bárbaro y civilizado, de identidad y relaciones complejas. Con una capital «excéntrica y fatalista, villana y aristocrática, de elitismo cultural y sofisticado salvajismo /.../, un espacio inconmensurable e inexistente», notas todas que hacen que «el argentino medio posea una visión peculiar y encantadoramente retorcida de las cosas».

Aborda Taján, con ejemplar sinceridad, las relaciones hispano-argentinas para plantear el problema de la identidad y de la inmigración. Al personaje que cuenta la historia se le puede emparentar con Chatwin, que se sentía más lejos de su país cuando escribió en Londres su *Patagonia.* Guillermo vuelve a Argentina (recordar que el autor no lo ha hecho desde La Rúa), a un «centro inmóvil» llamado Buenos Aires para encontrar sus raíces, asediado por fantasmas del pasado, lo cual es aprovechado por este escritor argentino con pasaporte español, para reflexionar sobre los altibajos de la historia, ya que mientras Argentina vivía en la opulencia de los años señalados, en España se avecinaba una guerra civil, debido a la cual muchos españoles tuvieron que emigrar, mientras que ahora sucede lo contrario. Taján es, en este sentido, crítico y, en un

cierto ajuste de cuentas, reclama más colaboración y comprensión entre los dos países.

A pesar de la añoranza, Alfredo Taján tiene muy claro que «de la patria ni siquiera los símbolos» como diría Borges, y no duda en sostener que tanto la clase política, como el peronismo y, en parte, los propios argentinos han hecho caer al país en la crisis. Pero el autor de *El pasajero* sabe, además, como el protagonista, que aunque vuelva a Madrid regresará a Argentina porque «ni él ni su país podían evitarse».

La conspiración de la fortuna, *Héctor Aguilar Camín, Planeta, Barcelona, 2005, 262 pp.*

A Aguilar Camín (Chetumal –México– 1946) se le nota el oficio de periodista e historiador en este libro de estilo nítido y limpio que, además de combinar la investigación periodística (de hecho, la novela está basada en datos reales recogidos a partir de recortes de prensa), el análisis político y la fábula, omite, conscientemente, el nombre del narrador de la historia para contamos un relato eficaz a pesar de la compleja trama que plantea y, sobre todo, creíble.

Aunque el tema del poder ha sido tratado por casi todos los escritores latinoamericanos consagrados, sigue ejerciendo una irresistible fascinación: Aguilar Camín lo retorna a través de un personaje intenso, resentido y desaforado que sólo buscará la revancha por no haber conseguido la presidencia de su país. El autor de *Las mujeres de Adriano* ofrece un retrato de la política mexicana no sólo como un carnaval, sino como una invención para que los hombres «den rienda suelta a sus bajas pasiones» en una realidad siempre insatisfactoria y en un mundo que es moralmente imperfecto. Como parte fundamental de la política, Aguilar Camín sitúa otro poder, el de los medios de comunicación, concretamente, el de la prensa que, en un medio corrupto y sobornable, se vuelve miserable, mafiosa y aliada del poder en una servidumbre múltiple. Así, los periodistas son «como una manada de perros amaestrados, incapaces de buscar su propio alimento» que, incompetentes para practicar la investigación periodística por ser menos rentable, no dudan en utilizar como información veraz «los soplos del poder enemigo».

No obvia Aguilar Camín el delicado problema del peso de la influencia de los narcotraficantes en Latinoamérica y advierte sobre la posible autonomía de estos

como poder paralelo al del Estado. El escritor sostiene que aquel ha sido rebasado por el narco en ciertas ciudades y sustituido por el narco en ciertas calles y barrios de esas ciudades. De ahí que el autor de *La guerra de Galio* sea firme partidario de «la legalización mundial de las drogas» porque, quizás, de ese modo se eviten las víctimas inocentes cuando la violencia es legal. La elección de la antítesis como recurso literario (codicia / solidaridad; dispendio / ahorro; amor / promiscuidad; paz / violencia; campo / capital; destruir / crear; amistad /rivalidad; traición lealtad), hace más patente no sólo las contradicciones del sistema, sino la dificultad de vivir en un espacio convulso en el que, a pesar de que la fortuna no deja de conspirar, aquellos que quieran pueden encontrar una salida noble y salvadora a través del amor.

La traición de Borges, *Marcelo Simonetti, Lengua de trapo, Madrid, 2005, 221 pp.*

Marcelo Simonetti (Valparaíso –Chile– 1966), deja patente en esta novela, ganadora del VI Premio Casa de América, el peso de Borges en la literatura y, más concretamente, en Chile. No oculta el autor su admiración por Argentina y, sobre todo, por tres argentinos: Borges, Cortázar y Maradona, que aparece en la novela sin acabar de perfilarse. Como cuenta el novelista, los tres «entraron sin pedir permiso, en un acto de complicidad que agradezco. Había entre ellos y yo cierta familiaridad. A Borges y Cortázar les había leído con entusiasmo. Había caído de rodillas ante *El Aleph y con Carta a una señorita en París,* tuve la sensación de que el mundo podía tener otras formas de ser contado. Maradona, me dio en mi Valparaíso natal los mejores momentos frente al televisor y un modelo a seguir cuando corría tras la pelota. Siempre anhelé una noche de bar con los tres y como el azar hizo imposible ese anhelo porque se llevó antes de tiempo a Georgie y a Julio, tuve que inventarme el resquicio de juntarlos en un libro».

Es, sobre todo, Borges el que está omnipresente en estas páginas con sus manías, tics, obsesiones, amigos (Bioy Casares, las hermanas Ocampo, Sábato, Cortázar ...) y con sus libros, gracias a la decisión que toma un mediocre actor chileno de hacerse pasar por Borges cuando se entera de que el autor de *Ficciones* ha muerto en Ginebra el 14 de junio de 1986. La impostura, de éxito breve, permite que volvamos a los

textos borgianos o borgeanos, a veces, alterados y manipulados cuando la memoria del impostor falla.

Marcelo Simonetti no sólo constata la inmensa tristeza que provocó la muerte de Georgie, nombre con el que llamaba a Borges su familia, sino la tristeza y el vacío irrecuperables que dejó en muchos. Simonetti reconstruye datos de la biografía del escritor argentino y no duda en atribuirle un erotismo lleno y un afán aventurero, ni en censurar y dejar mal parada a su mujer María Kodama. Como telón de fondo, una Argentina abúlica, sólo convulsionada y afectada por la conquista de la Copa del Mundo de Fútbol gracias a otro icono argentino: Diego Armando Maradona, que alienta la esperanza de muchos al hacerles pensar que se puede llegar a ser gloria nacional a pesar de la miseria. Una Argentina, muy alejada del esplendor cultural de los años 50, en la que irónicamente la música del tango y de Piazzola nos recuerdan que «Vivir es una actividad incierta» y la felicidad algo imposible de conseguir. Novela que, además de homenajear a Borges, persigue, ayudándose de la ironía y la narración en tercera persona, el anhelo de entender la inmensa personalidad de un escritor universal.

Personajes desesperados, *Paula Fox, El Alephi, Barcelona, 2005, 175 pp.*

Nacida en New York en 1923, Paula Fox cuenta con una biografía dolorosa en la que el abandono de sus progenitores,– nada más nacer, y la carencia afectiva, explican el empeño y tenacidad de esta escritora para averiguar por qué su nacimiento y existencia supusieron una desgracia para su madre. Por si no fuera suficiente, no sólo ella misma tuvo que renunciar a su hija, sino que es más conocida como autora infantil, incluso recibió el premio Andersen en 1978, cuando la novela que ahora comentamos, ya estaba publicada. Ignorada durante décadas, hoy es considerada una de las mejores escritoras americanas gracias a los elogios que le han prodigado escritores como Jonathan Franzen, David Foster Wallace o Jonathan Lethem.

Personajes desesperados reflexiona en tomo al dolor, sentimiento bien conocido por la autora, de manera metafórica a partir de una incidente anodino y cotidiano: el mordisco que propina un gato callejero a Sophie cuando le está dando de comer. A partir de este hecho, el suspense empapa la novela: el lector no sabrá si la protagonista contraerá la rabia, si el gato será liquidado

en el lugar en el que está siendo analizado, si la pareja se divorciará... Todo es una incógnita en esta inquietante y sutil novela que aborda el tema de las emociones para hablar de decepción y distanciamiento afectivo. De esta manera, la supervivencia y agresividad del gato (paralela a la humana), la casa como refugio, la basura que inunda las calles y el deterioro urbano son metáforas que remiten a la decadencia, no sólo en la que viven los protagonistas, sino de toda la sociedad americana de finales de los 60 con sus calles llenas de mendigos y residuos, casas desvencijadas y gente sin objetivos que tratan de vivir como si no sucediera nada. Vidas banales, aferradas a lo material y al éxito. Ningún personaje tiene amigos íntimos, tal es la desconfianza y la necesidad de esperar lo peor del otro para que así nadie defraude. Este pesimismo demoledor da sentido a la cita que de Thoreau hace uno de los personajes cuando alude a «la callada desesperación de la vida» de unos seres que no saben cómo vivir.

La autora conoce de primera mano aquello sobre lo que escribe: desolación, decepción, fracaso, soledad, mentira, fatalismo y la decadencia de Occidente, evidente en la incomunicación personal; pero lo hace sin estridencia, ni dramatismo, lo que contribuye a agudizar el terror contenido en estas páginas. Novela de insólita perfección estilística, de silencios y elipsis, de acertada contención expresiva, en la que lo más sorprendente es lo que transpira cada línea, lo que se ha callado pero que está ahí explicitando y potenciando la tensión emocional gracias, también, a la dosificación del suspense y a la creación de atmósferas inquietantes, en su mayoría claustrofóbicas, de unos espacios que se contaminan, igualmente, de desilusión y adquieren «ese color neoyorquino de desesperación».

Visión pesimista, no podía ser de otra manera, de toda una sociedad desintegrada, estragada y viciada por la mentira. El escepticismo y fatalismo de Paula Fox, suponen una búsqueda, una salida a la certidumbre de que la adaptación conyugal y emocional pueden corromper –de ahí las constantes referencias a la suciedad de las calles de la ciudad–, búsqueda que, además, otorga una consistente solidez a la estructura narrativa. Una lúcida y justa visión de la sociedad americana a la que la autora fustiga y censura sin piedad.

Milagros Sánchez Arnosi

Soñando con los Dogon. En los orígenes de la etnografía francesa, *Fernando Giobellina Brumana. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 2005 394 pp.*

Soñando con los Dogon es algunas cosas más de lo que implica su propio subtítulo, una búsqueda en los orígenes de la etnografía francesa; es como poco una mirada atrás, reflexiva y sobria, a los orígenes del quehacer antropológico en su concepción actual. Para ello, el autor toma como centro gravitatorio la expedición Dakar-Yibuti, que tuvo lugar a comienzos de la década de los 30, y sus figuras centrales: Michel Leiris y Marcel Griaule.

De esta manera y a partir de esta estrecha narrativa, el autor repasa varios puntos clave para entender el pensar antropológico, algunos de sus debates de ayer, de hoy y de siempre, así como muchas de sus ventajas y potencialidades, de sus debes, sus tareas y sus condiciones de posibilidad. Y lo hace pasando por los puntos de entronque de la cultura Dogón y de las aportaciones generales a partir de la famosa expedición (cultura de la que el autor esboza una válida panorámica, muy bien documentada) con sus propios análisis y temáticas de investigación etnográfica: los cultos religiosos afro-brasileños de posesión, lo cual, como ocurre ya en algún trabajo anterior, aporta a sus reflexiones teóricas y epistemológicas un peso específico extra.

En cuanto a sus intenciones explicitas, el autor consigue presentar una rica panorámica del contexto de surgimiento y desarrollo de la etnografía francesa: la polarización política propia de la II Guerra Mundial, sus anclajes filosóficos de corte nihilista (existencialismo entre otros), y su innegable raigambre durkheimniano-maussiana. Continuando con su particular relación de mutua ignorancia con la escuela británica y un fuerte sentido estético que, en muchos momentos, relacionará la etnografía francesa a las vanguardias artísticas y viceversa.

Además F. Giobellina ofrece un interesante y reflexivo pasaje por la trastienda de la expedición y su producción etnográfica, haciendo especial hincapié en sus dos figuras clave y, de algún modo, arquetipos de etnógrafo «a la francesa»: Griaule, un «Tartarín» de magnifica voluntad objetivamente; y Leiris, un inocente etnógrafo de poética y desorientada subjetividad. Pero en cualquier caso, *Soñando con los Dogon* ofrece bastantes vías de reflexión como para ameritar que su valoración se base en una o varias lecturas por uno mismo.

José Palacios Ramírez

***Mito*, 50 años después (1955-2005),** *VV.AA., ed. de Fabio Jurado Valencia, Bogotá, Lumen y Universidad Nacional de Colombia, 2005.*

Todo mito, como agudamente señala Mircea Eliade, es mucho más que una revelación de los ritos y de las actividades humanas significativas; se trata de una técnica de renovación que nos permite percibir lo eterno. Seguramente fue esta doble acepción de la palabra la que llevó a sus fundadores –el poeta Jorge Gaitán Durán y el ensayista Hernando Valencia Goelkel– a bautizar con este nombre a una revista literaria que en la Colombia embozada y sectárea de los años cincuenta se atrevió a rechazar todos los dogmatismos, todas las intransigencias, todos los prejuicios que ensombrecían la vida nacional y buscó establecer por medio de la cultura un diálogo crítico indirecto que examinara el presente y revisara la tradición del país.

Desde su primera edición en mayo de 1955, la revista Mito –que congregó en su entorno a los principales intelectuales colombianos, iberoamericanos y de otras latitudes– dirigió sus ataques contra la falsa retórica, es decir, contra esa palabrería huera y banal que hasta entonces había caracterizado a la política y a la sociedad colombiana, plagándola con su estulticia, su intolerancia y su necedad, y con su critica hizo diana en la enfermedad nacional por excelencia; la impostura y la simulación que tras la fachada de un régimen liberal ocultaba un conservadurismo ultramontano que impedía la circulación de nuevas ideas y servía de soporte al gran edificio de malicia y ruindad que constituía la vida política nacional.

A lo largo de sus cuarenta y dos números y de los siete años que duró su existencia la revista *Mito* introdujo a las letras colombianas en la modernidad al traer al cerrado ámbito nacional voces y pensadores tan significativos y diversos como el marqués de Sade, George Bataille, Saint-John Perse, Dylan Thomas, T.S. Eliot, Paul Valéry, Octavio Paz, Carlos Drumond de Andrade, Luis Cardoza y Aragón, Jorge Luis Borges, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Alfonso Reyes, Carlos Fuentes, Martin Heidegger, Antonio Gramsci, etc., y se hizo eco de las propuestas estéticas de las vanguardias europeas, del creacionismo de los hispanoamericanos, del ultraísmo de los españoles y de la revolución surrealista como teoría del conocimiento.

De la misma estirpe de *Sur* en Argentina y de *Orígenes* en Cuba, la revista *Mito* constituyó una de las grandes empresas culturales de

Hispanoamérica, y al tiempo que aireó la cultura colombiana permitió destacarse nuevas voces de las letras nacionales que al cabo de pocas décadas llegarían a constituirse en sus principales representantes: Jorge Gaitán Durán, Eduardo Cote Lamus, Fernando Charry Lara, Fernando Arbeláez, Rogelio Echavarría, Héctor Rojas Herazo y Álvaro Mutis en poesía; Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Jorge Zalamea, Pedro Gómez Valderrama en novela y cuento; Hernando Valencia Goelkel, Rafael Gutiérrez Girardot, Hernando Téllez y Jorge Eliécer Ruiz en ensayo.

En este libro que editorial Lumen acaba de publicar con el propósito de conmemorar los 50 años de la fundación de *Mito,* se recogen algunos de los ensayos y artículos más destacados que se publicaron en sus páginas: «Sade contemporáneo» por Gaitán Duran, «Destino de Barba Jacob» por Valencia Goelkel, «Agenda borgesiana» por Hernando Téllez, *«Las peras del olmo»* por Charry Lara, *«El diario de Lecumberri»* por Fernándo Arbeláez, «Juan Goytisolo: *Fiestas»* por Eduardo Cote Lamus, «Shelley» por Luis Cernuda, «¿Qué quiere decir un arte americano?» por Marta Traba etc. Esta selección permite tomarse una idea cabal de la importancia cultural que jugó la revista al establecer un diálogo con las grandes tendencias filosóficas, literarias y políticas de su tiempo e iniciar un proceso de apertura y de búsqueda intelectual que, aunque menguado, prosigue hoy en día entre los miembros más lúcidos de las nuevas generaciones colombianas, a despecho de la realidad política del país, que continúa siendo tan violenta y aciaga como entonces.

Samuel Serrano

Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik, *Carolina Depetris, Madrid, Universidad Autónoma, 2005.*

El presunto suicidio de Alejandra Pizarnik en 1972 divulgó una imagen maldita de la poeta que, sin ser errónea, le hizo un flaco favor a la hondura real de su obra. Carolina Depetris se distancia de los estudios superficialmente biográficos y se encarga de diseccionar con brillantez la enredada trama del pensamiento poético de la escritora argentina.

Para ello parte del axioma general de que la poética de Pizarnik está caracterizada por una extrema tensión entre lo Mismo y lo Otro, configurada por una serie de aporías, o contradicciones lógi-

cas insuperables. Así, de la lectura de sus poemas anteriores a 1968, se deduce un movimiento de ida y vuelta del yo hacia el otro al que se ama y se combate, se desea al mismo tiempo que se teme. Como en el mito de Narciso, los afectos van hacia esa imagen reflejada que soy yo, pero que al mismo tiempo no lo soy. En un efecto rebote interminable, la indagación ontológica sobre la propia identidad se suspende ante un sí mismo que es y no es el otro que es y no es el sí mismo. En el reflejo poético de esta aporía filosófica, Pizarnik se debate entre el deseo y la imposibilidad de decir el silencio (69). Como ella misma resume en un verso memorable: «Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo». Se linda así con el problema moderno de la poética de lo innombrable, de la insuficiencia del lenguaje ante la realidad que debe ser nombrada en un grado radical.

En la segunda parte de su estudio (capítulo IV en adelante), nos encontramos a Pizarnik abocada a la búsqueda del Absoluto, lo extremadamente Otro, como una posible solución al dilema trágico a la que se ve conducida por sus aporías. Tratando de tender puentes, de unir los contrarios (temor y deseo, uno y lo mismo, ser y no ser, etc.) que no se podían armonizar en su poesía anterior, los últimos libros de Pizarnik manifiestan una tendencia irrefrenable hacia la propia disolución del yo y de la palabra que le da el ser a favor del Otro. En este paso hay una coherencia terrible, ya que «sólo la muerte, que tiene la facultad de otorgar y restar identidad al yo y que, por eso mismo, tiene la capacidad de mostrar al mismo tiempo lo Mismo y lo Otro, aparece de momento como el pase de ingreso a una nueva dimensión de los opuestos que pueda llegar a una fusión única» (104). Sin embargo, este camino, inspirado por lecturas heterogéneas (Weil, Miguel de Molinos, Breton, los surrealistas argentinos y sobre todo Bataille), no conduce sino a la nada y, de nuevo, al silencio. De forma ordenada e implacable, el libro recorre las distintas posibilidades que se le ofrecen a la poeta para anular ese yo incapaz de resolver su tensión con el Otro: la poética del instante, la poética de la risa y la poética del cuerpo. En las tres subyace la idea del vértigo que anestesia la conciencia de sí.

Sin embargo, el problema sigue sin resolverse: ¿cómo ser poeta sin lenguaje, sin el yo que le da forma, si éste se disuelve? La dinámica fatal hacia lo Otro se dirige, en una suerte de trascendencia laica, «no hacia la instancia unitiva de lo divino, sino hacia la resta constitutiva de la muerte» (164), porque ésta es lo absolutamente Otro. Sólo la

escritura de la muerte haría presente lo ausente y fundiría los contrarios. Pero el punto final de la poética de Pizarnik vuelve a incurrir en una nueva aporía, ya que, en el mismo momento de ser nombrada, la muerte no se hace efectiva. La muerte real es la gran ausente del poema sobre la muerte. Añadamos nosotros que la poesía, incluso en términos tan nihilistas como los de la Pizarnik, puede verse como una celebración de la vida.

Es verdad que la muerte prematura de Alejandra pareciera poner un broche trágico a este denso itinerario ontológico y poético. Sin embargo, no es el hecho luctuoso lo que ha hecho grande a la poeta, sino un largo y sofisticado entramado de ideas e imágenes examinados por Carolina Depetris con extraordinaria clarividencia. La aportación fundamental de su estudio, el más serio y profundo que existe sobre Pizarnik, reside en transmitirnos la condición trágica del hecho poético desde unos presupuestos estéticos enraizados en la modernidad.

Victoria Ocampo. De la búsqueda al conflicto, *Cristina Viñuela, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2005.*

El interés por la obra de Victoria Ocampo está impulsando una atención creciente en los últimos tiempos que se acompasa, por fin, con su valor real. Más aún: si la importancia de una trayectoria intelectual se mide por la diversidad de lecturas que genera, sin duda estamos ante un caso de inexcusable trascendencia. Sin embargo, podemos detectar un factor común a la mayoría de las monografías más importantes. Me refiero a la dificultad de permanecer en una posición relativamente neutral ante la personalidad, la clase social o la ideología de Victoria. Este libro reciente no es una excepción.

Vaya por delante que no me parece descalificable una actitud personal por parte del estudioso, y menos aún cuando tratamos con una ensayista tan vigorosa y han pasado felizmente los tiempos del estructuralismo cientifista. Por otra parte, al libro de Viñuela no le falta rigor, tal y como se demuestra por su amplio conocimiento de los textos de Victoria Ocampo y por el tono de la exposición, claro y ordenado. Eso sí, quizá la estructura recuerda de forma demasiado diáfana a la de una tesis doctoral, lo que conduce a un exceso de redundancias expresivas y, lo que resulta más fatigoso, de contenidos. El corpus del trabajo se concentra en torno a la *Autobiografía,* los *Testimonios* y, en menor medida, las cartas de

Victoria Ocampo. En definitiva, la literatura autobiográfica o «egotista», como suele designarse en el libro. Por lo demás, aquí se hace gala de un sobresaliente conocimiento del género en la Argentina, lo que le permite interesantes cotejos de la autora principal con otras figuras como Juana Manuela Gorriti o Delfina Bunge. Ahora que ya se conocen otros (como el excelente realizado por Molloy entre Norali Lange y Victoria), quizá sea el momento de escribir el libro sobre la autobiografía femenina en Argentina.

No obstante, la tesis central de libro es otra. Enfrentándose a algunas de las interpretaciones más divulgadas sobre el proceso de escritura en la Ocampo, Viñuela sostiene que es posible encontrar un *etymon,* una raíz originaria de la literatura egotista en la búsqueda de autoconocimiento. «Para Victoria Ocampo leer es mucho más que enterarse de algo nuevo referido al mundo o a otros, y que se incorpora al bagaje de los propios conocimientos y experiencias. Es, además, descubrir ideas o sentimientos ya existentes que estaban escondidos o apenas desarrollados en el fondo de sí misma» (87). Éste es sin duda el aspecto más importante y atractivo del enfoque propuesto por Viñuela. A lo largo de su exposición abundantemente sostenida por los textos, se va dibujando la «búsqueda» del amor como intención motriz a partir de la cual se explican otras búsquedas: el espacio literario para la mujer, los puentes culturales, el drama interior, o la lucha por la expresión. El último capítulo, dedicado a la *Autobiografía,* distingue entre el amor-pasión y amor-ambición (distinción original de Ocampo para referirse a ella misma) y los distribuye entre las principales preocupaciones de la ensayista.

En mi opinión, algunos comentarios parciales son muy matizables, como cuando se declara que Victoria «no concebía poder inventar un personaje literario; su escritura sólo podría ser su yo sin disfraz alguno» (86). El escritor, por muy autobiográfico que sea, vuelca siempre un mínimo grado de ficcionalización en su escritura. Lo contrario es suponer una falacia intencional de corte romántico que parece muy difícil de aceptar hoy en día. Sin embargo, el punto más discutible se encuentra en la formulación del conflicto final que, según la autora, queda sin resolver. En efecto, a la «búsqueda» sigue el «conflicto», porque «no se ha profundizado en la búsqueda de la verdad» (236), de un amor trascendente que no se quede en el amor-ambición o el amor-pasión. Sin duda éste es un punto de vista valiente y controvertido. Quisiera anotar, sin embargo, que en el capítulo dedicado al *etymon* de los *Testimonios,* Victoria parece haber

encontrado una raíz espiritual en Oriente, en la figura de Gandhi. Los textos de la escritora argentina son entusiastas hasta la exageración. Sin embargo, en el estudio se percibe una fuerte dificultad en admitir que el conflicto se resolviera por esta vía, pese a no aducir un solo texto mínimamente escéptico de Ocampo (182-184). Es una lástima, en definitiva, que después de perfilada la «búsqueda», el «conflicto» se explique en demasiado poco espacio (227-229) y quede sin resolver por parte de la estudiosa.

De todos modos, *Victoria Ocampo. De la búsqueda al conflicto* contiene aportaciones sustanciales y necesarias que despejan estereotipos y prejuicios. Sólidamente construida, la tesis sobre la búsqueda de amor, de comunicación y de alumbramiento del yo, abre caminos a una comprensión mayor de la escritura autobiográfica de Victoria Ocampo.

Todos estábamos a la espera, *Álvaro Cepeda Samudio, ed. de Jacques Gilard, Madrid, Cooperación editorial, 2005.*

Álvaro Cepeda (1926-1972) fue uno de los integrantes, allá por los años cincuenta, del famoso grupo de Barranquilla, en el que militaba un juvenil Gabriel García Márquez. Como el famoso Gabo era un apasionado del cine y se ganó la vida como periodista. Con él compartió entusiasmos y lecturas, pero nunca alcanzó el éxito mundial de su amigo. No le faltaban méritos, pero su escasa dedicación (un puñado de cuentos, además de una breve y hermosa novela, *La casa grande*), y una muerte prematura se lo impidieron. Hoy en día su nombre es conocido sobre todo en su país, Colombia.

Ahora se edita por primera vez en España su libro de relatos *Todos estábamos a la espera,* acompañado de un estudio esclarecedor a cargo de Jacques Gilard. Escritos entre 1949 y 1954, en la comparación con el García Márquez de aquella época (*Ojos de perro azul, La hojarasca*), nuestro Cepeda Samudio gana por goleada. Da la impresión de haber madurado más rápidamente en cuentos como «Vamos a matar gaticos» o «Hay que buscar a Regina» que son auténticas piezas maestras, literatura de primera categoría. Entre sus contemporáneos, sólo en el Rulfo de *El llano en llamas* encontraremos una eficacia superior con tan pocas palabras. Otras veces, una anécdota mínima –las observaciones de unos desocupados en un bar, por ejemplo– es el pretexto para la

meditación cargada de lirismo. Sin embargo, el punto débil de Cepeda está en que no puede disimular todavía su inexperiencia en todas sus historias. En algunos, sobre todo en los últimos del libro, parece estar tanteando con experimentos no siempre bien resueltos. La impresión de irregularidad es inevitable, algo que no sucede con Rulfo.

El autor pasó largas temporadas de su vida en Estados Unidos. Así pues, no se produce por casualidad la huella de los maestros norteamericanos del medio siglo: Faulkner, Caldwell, Capote o Saroyan. A éste último le rinde un homenaje explícito en otro cuento, imbuido del optimismo existencial del autor de *La comedia humana*. Pero lo que caracteriza a las mejores páginas de Cepeda no reside tanto en su mensaje, a veces esperanzado, otras confuso, sino justamente en su concisa brillantez, en su economía de medios, como si siguiera al pie de la letra el consejo de su admirado Hemingway: «Escriba un cuento, tache la mitad de las palabras y, si se entiende algo, es que ha escrito usted un buen cuento».

Javier de Navascués

Los libros en Europa

La mujer y el pelele, *Pierre Louÿs. Edición de Ana González Salvador. Cátedra, Madrid, 2005, 217 pp.*

Salvado del museo de curiosidades decadentes, Louÿs resiste al tiempo y vuelve a proponernos su variopinta modernidad. Los apócrifos de Bilitis se mezclan con la evocación prostibularia y litúrgica de la antigüedad (*Afrodita*) y la sátira del poder (*Las aventuras del rey Pausole*). Con todo, su texto más insistente es el comentado, que el cine ha traducido con cierta libertad, encargando el papel de la protagonista a señoras tan incomparables entre sí como Conchita Montenegro, Marlene Dietrich y Brigitte Bardot. Sin duda, el más cercano a Louÿs fue Buñuel con su *Oscuro objeto del deseo.*

El relato es una magistral descripción del proceso que podríamos denominar «denegación fálica». La mujer convierte al varón en pelele exaltando su deseo, proponiéndose como el deseo de ser deseada, exhibiendo la opulencia de su cuerpo pero rechazando la penetración, es decir cortándole simbólicamente el falo al asediante y transformándolo en un muñeco. A su vez, la postergación del encuentro convierte al pelele en un deseante insaciable, que paga por ser rechazado y denegado, a la espera de un imposible encuentro que lo satisfaga y mate su deseo, devolviéndole su calidad de varón.

La edición incluye unos textos preliminares generosos (115 páginas) donde se habla de todo un poco, con apretada documentación y, a veces, desde un abusivo feminismo. Es un volumen más de González Salvador que de Louÿs y en el cual lo que parece quedar claro es el poder de la mujer sobre el hombre objeto, el pelele que hace a la identidad femenina de la *femme fatale.*

La idea de Europa, *George Steiner. Traducción de María Condor. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Introducción de Rob Riemen. Siruela, Madrid, 2005, 80 pp.*

Aprovechando la vastedad del tema y la estrechez del tiempo –una conferencia en el Nexus Ins-

titute de Amsterdam–, Steiner luce su ingenio y amena erudición, no ignorando que mucho hay que apretar para cumplir con el encargo. Su idea de Europa es más bien un sistema de imágenes: el café donde todos caben y hablan de todo, el paseo por caminos hechos a la medida del hombre, la preeminencia del pasado sobre el futuro (el privilegio del porvenir es americano), el diálogo entre las herencias pagana y judía, y la previsión de un final trágico, provisto por la naturaleza o el ser humano.

Todo transcurre bien, o sea sin que el lector tenga espacio para disentir. A veces, Steiner cede ante sus prejuicios y así es que considera el cristianismo y la utopía socialista como meras «notas al pie» (sic) del judaísmo. Igualmente, ve los Estados Unidos como un monótono paisaje desde Nueva York a California, de donde parte la «detergente marea angloamericana» frente a la cual la defensa continental europea debe luchar «por sus lenguas, sus tradiciones locales y sus autonomías sociales». Un lector español puede obtener penosas traducciones de estas propuestas, que parecen muy alejadas del cosmopolitismo steineriano y sí, en cambio, próximas a los partidarios de la Europa profunda, raigal, inmóvil y repetitiva.

Según sostiene Vargas Llosa en su prólogo, Steiner es capaz de seducir, estimular e irritar. Cada quien fijará las porciones. No dejan de ser virtudes en cualquier escritor. Contra el pesimismo apocalíptico del comentado, el comentador advierte que, con todas sus lacras, contradicciones y dificultades, Europa es hoy «el único proyecto internacionalista y democrático» del mundo, que se sigue desarrollando y se perfila como el solo factor de equilibrio ante la impar superpotencia sobreviviente de la guerra fría. Aparte del esplendoroso museo, Europa es, nada más y nada menos, esa idea convivencial que continúa avanzando hacia sí misma.

El círculo del arte. Una teoría del arte, *George Dickie. Traducción de Sixto J. Castro. Paidós, Barcelona, 2005, 154 pp.*

La continua revuelta de la objetalidad artística obliga a una paralela revuelta de las teorías acerca de lo que es/no es artístico. Para sintetizar y poner orden en el debate, Dickie (Universidad de Illinois, Chicago) ofrece el presente texto que consigue, según lo dicho, sencillez y orden. Deja de

lado las tradicionales reflexiones filosóficas (el arte como imitación o como expresión) para enfocar el asunto con un criterio sociológico-histórico. El arte ha de considerarse conforme a los criterios de aceptación de cada época y cada sociedad, de modo que no se trata de estudiar su posible o inexistente esencia sino su devenir.

La conclusión de Dickie es que la obra de arte se caracteriza siempre por ser un artefacto, construido consciente o inconscientemente como tal y destinado a presentarse ante un público «del mundo del arte». Ambas notas suponen la existencia de instituciones como la enseñanza de la habilidad artística, el entendimiento especializado, la adjudicación de honores y, último pero no menor, el mercado del arte mismo.

Buena parte del libro está dedicada a la polémica con quienes cuestionan este enfoque institucional y, en especial, con las teorías de Arthur Danto, tan afortunadas y triviales. La teoría del arte hace posible el arte, según Danto, lo que equivale a decir que la teoría del objeto hace posible el objeto, o sea una generalidad elemental de todo conocimiento. Si Danto ha tenido la virtud oblicua de devolver la discusión al campo de la filosofía del arte, Dickie lo ha hecho respecto a la noción social e histórica del devenir artístico. El arte va siendo y nosotros vamos sabiendo algo de lo que va siendo.

Los judíos en España, *Joseph Pérez. Marcial Pons, Madrid, 2005, 357 pp.*

El tema ha sido trajinado y Pérez, teniéndolo en cuenta, se propone hacer un estado de la cuestión y situarse dentro de la relectura histórica del fenómeno. En especial, le interesa disolver tópicos y poner, rigurosamente, las cosas en claro. Los judíos españoles no eran una etnia, tampoco una clase social, sino una comunidad religiosa que empezó a ser perseguida por los visigodos en el siglo VII. No se puede admitir la definición de los judíos españoles como quinta columna de la invasión árabe, ya que buscaron en los musulmanes apoyo para defenderse de la represión.

Así se advierte la presencia de judíos influyentes en las cortes de los reyes árabes como, luego, en las cristianas. La convivencia de las tres culturas tampoco convence a Pérez. En rigor, lo que hubo fueron tres culturas que se miraron sin tocarse, sin dialogar y sin secuelas mestizas. Una coexistencia difícil que se rompió con los matrimonios mixtos, de modo episódico. Tal vez

ni siquiera fueran tres sino dos, la cristiana y la mahometana.

Llega el núcleo de la historia con la expulsión en el siglo XV. La mayor parte de los judíos, que eran agricultores y pequeños propietarios, no se marchó y se convirtió al cristianismo, a partir de algunos grandes rabinos. La influencia intelectual y profesional de las élites judías se siguió practicando a través de los conversos, rodeada por la propaganda antijudía de la Iglesia con sus fórmulas consabidas: el pueblo deicida, la usura, el materialismo y la perfidia propia de la gente que ignoró al Mesías.

Pérez sigue la pista de los sefardíes y los intentos de recuperarlos, hasta llegar al franquismo y el régimen actual. Establece la necesidad de un balance crítico y lo cumple con equilibrio, claridad y buena economía documental. El texto, que puede ser abordado por el lector profesional o aficionado, resulta necesario.

Warum Europa? Mittelalterliche Grundlagen eines Sonderwegs, *Michael Mitterauer. C.H. Beck, München, 2004, 348 pp.*

Partiendo de una propuesta de Louis Dumont –la Europa del año 1000 era, básicamente, la actual– y de la descripción de Max Weber –Europa es un encadenamiento de circunstancias–, Mitterauer se pone a explorar durante la alta Edad Media ese encadenamiento circunstancial en diversos campos de la vida histórica. Así, detecta una revolución agraria que va del Sur al Noroeste del continente y coincide con la paralela que sucede en la China. Se introducen nuevos cereales, nuevas formas de molinos, el uso del arado, la regulación de los huertos. La familia cambia de estructura, se torna extensa y ocupa villas rústicas diversas de las romanas. Coincide con las variantes familiares del mundo islámico y la reforma del confucianismo chino.

A su vez, el modelo de monarquía cambia con la dinastía carolingia, que se apoya en las villas, núcleo de futuras ciudades, y no en la gran propiedad, según el paradigma de los francos. Aquella estructura será imitada por todas las coronas europeas.

En lo religioso, es una época de fuerte reorganización eclesial: fijación de las estructuras, control de las jerarquías sobre los predicadores y misioneros. Se diseña la ortodoxia y se persiguen las herejías, que son la semilla de la crítica y la reforma de siglos posteriores. También se debate en los burgos, esbozo de futuros parlamentos.

No faltan los primitivos gestos de una cultura de masas, sobre

todo por el uso de la imprenta de tipos fijos, que reproduce textos y, en especial, imágenes para públicos analfabetos. En esto converge Europa con la China y el Japón. Finalmente, se preparan peregrinajes y cruzadas, o sea contactos pacíficos y violentos entre culturas, comercio de sustancias y objetos exóticos, nuevas rutas expansivas y el enigma acerca de ultramar, la unidad global del planeta y los descubrimientos del siglo XV.

Mitterauer procesa y simplifica la información, frondosa y compleja. La exposición es amena y fluida. La estructura del libro, ordenada. Se trata de una tesis pero que puede ser leída con provecho y placer por quienes no la compartan. En el fondo, se apunta a una enésima definición de modernidad, un concepto abaratado por su confusión con la moda, que es una de sus consecuencias, pero no lo esencial de este cauce ancho y complejo que aún nos alberga.

El regreso del húligan, *Norman Manea. Traducción de Joaquín Garrigós. Tusquets, Barcelona, 2005, 384 pp.*

Manea, rumano de Bucovina (1936), tiene una larga experiencia de expulsiones y desarraigos. Fue internado, de niño, en condición de judío, por los nazis. Vivió bajo el comunismo de Ceaucescu hasta que logró emigrar a los Estados Unidos, donde reside. Tras diez años de trastierro, volvió a visitar Rumania, observando los cambios del poscomunismo. La conclusión es amarga: «Marcharme no me liberó y el regreso no me ha hecho regresar. Vivo a disgusto mi propia biografía».

El libro es la historia de ese disgusto, la crónica de una vida instalada sobre suelos ajenos y resbaladizos. Es, también, una forma de definir la libertad: no ser algo, no ser ninguna cosa, estar siempre disponible. O, si se quiere, una nueva forma de romanticismo, búsqueda de una patria perdida e inhallable, instalación en la extranjería y el extrañamiento.

La narración es muy anecdótica y vivaz. Va y viene en el tiempo, según la flotación de la memoria. Adopta un trámite novelesco, con descripciones y diálogos, observaciones y juicios hechos al paso de los eventos. Resulta excesiva de información y una estrictez mayor en la proliferación de literatura, lo mismo que un orden más escueto en la exposición de los episodios, habrían obrado a favor del lector. Así lo hace la traducción de Garrigós, como siempre, de un ajuste lingüístico impecable y oportunas notas de información local.

Escritos literarios, *Leonardo da Vinci. Edición de Augusto Marioni. Traducción de Giovanna Gabriele Muñiz. Alianza, Madrid, 2005, 197 pp.*

Por si le faltara alguna disciplina, Leonardo también escribía. De sus papeles, dispersos como todo lo suyo, se han antologado aforismos, fábulas, pequeños ensayos, polémicas con nigromantes y alquimistas, traducciones, fantasías, retazos inclasificables. Hay, para completar el retrato letrado del genio, un escrutinio de su biblioteca y unos esbozos geométricos.

Humanista de su tiempo, se ve en Leonardo a un estoico moderno, una inteligencia confiada en el orden matemático del mundo, un pragmático para el cual la verdad es hija de la acción y la experiencia. La naturaleza se le da como necesidad, economía, causalidad. En ella, el hombre es la consciencia y la conciencia, la duplicación de quien juzga y sabe que juzga, el sabio y el moralista. Así se construye el mundo, en cuyo centro está el hombre, pero no un Hombre abstracto y modélico, sino cualquier hombre. Y si poetizar es también saber, vaya un ejemplo a modo de alhaja: «El agua que tocas de los ríos es la última que se fue y la primera que llega. Así, el tiempo presente».

La selección es útil, lo mismo que la introducción. Las traducciones, por momentos, resultan incorrectas, por problemas de ordenación sintáctica y concordancias, a los cuales se suma el uso superfluo de italianismos: tirocinio, lascible, Quatrivio, las ciudades de Roma (por ciudades latinas, cabe conjeturar).

El nacionalismo. Una ideología, *Alfredo Cruz Prados. Tecnos, Madrid, 2005, 188 pp.*

Nacido con la Ilustración, para secularizar la unidad social desplazando a la figura sagrada del rey, el nacionalismo ha sufrido avatares históricos, en especial desde que los románticos lo convierten en un rasgo de identidad sentimental, algo irracional y pugnaz. Se vuelve estratégico y desarrolla el enfrentamiento con el enemigo principal. Se define racialmente y, en todo caso, hace de la nación un ente natural, algo dado e inmodificable, sustraído al devenir histórico, inmarcesible aunque reiteradamente derrotado.

Cruz Prados, sin pretender originalidad tética, hace un cumplido estado de la cuestión, examinando textos, autores y circunstancias históricas. Su posición es fuertemente crítica frente a los nacionalismos, en especial los que actúan

en España. Llega a desmontar, por jurídicamente absurda, la idea de autodeterminación, que las Naciones Unidas reconocen como derecho de los pueblos colonizados y que excluye la facultad de segregarse. Nunca esta demás un libro como éste, apretada y ordenada síntesis de un desafío que el entusiasmo por actuar plantea a estas sociedades secularizadas, a menudo languidecientes entre la privacidad y el individualismo.

Sobre la propiedad. El concepto de propiedad en la Edad Moderna, *Nieves San Emeterio Martín. Prefacio de Salvador Giner. Tecnos, Madrid, 2005, 309 pp.*

La propiedad es una institución jurídica de primera importancia económica, pero los economistas la desdeñan. Este libro viene a llenar el vacío que dicho desdén provoca y lo hace, al menos, desde la historia de las ideas.

A través de un minucioso barrido de fuentes, la autora observa cómo se sostiene, durante siglos, la noción de que la propiedad es natural o, por lo menos, connatural al ser humano. Los teólogos cristianos defendieron, hasta Tomás de Aquino, la colectividad de bienes original que el hombre perdió al pecar y ser expulsado del Paraíso. La propiedad privada no mantiene aquella calidad, pues es creación profana y social, dictada por la conveniencia de ordenar las relaciones entre sujetos. Los iusnaturalistas del barroco sustraen la naturaleza fundacional a la divinidad y la desplazan a la razón, propia de la naturaleza humana.

La adquisición, los límites, la exclusividad privada (que priva a los demás de lo propio), la intervención del poder político en la organización de las propiedades, el estado de necesidad que quiebra el orden previsible, son incisos que San Emeterio Martín examina con buen orden y lenguaje diáfano. Al final logra persuadir al lector de lo que se proponía al principio: desde el derecho, estamos ante un elemento económico de relevante importancia.

Il tramonto dell'Occidente nella lettura di Heidegger e Jaspers, *Umberto Galimberti. Feltrinelli, Milano, 2005, 731 pp.*

El volumen reúne tres textos de Galimberti: dos versiones de *Linguaggio e civiltà* (1977 y 1984) y *Heidegger, Jaspers e il tramonto dell'Occidente* (1975). Estas adhesiones implican que se repitan citas,

análisis y lecturas. No obstante su prolijidad, el volumen obtenido ofrece orden y líneas de fuerza. Quizá la mayor sea la imagen de Occidente como país de la noche, que es lo que literalmente propone la palabra alemana *Abendland*. Ocaso, anochecer y tinieblas circuyen el tiempo que se presenta como al final del día histórico de la humanidad. Más allá no hay nada o, tal vez, el ciclo recomience y se produzca una nueva aurora.

Los dos filósofos convocados, a pesar de sus diferencias y de cierta manía jergal que impide ser convincentes y sí, en cambio, hipnóticos, coinciden en la visión panorámica del asunto: Occidente se ha olvidado del ser y ha fetichizado los entes, hasta convertir al mismo Dios en un Ente Supremo. Se ha desentendido de las ocasionales aperturas de eso que es misterioso y está más allá de las cosas y en todas ellas: el tao, el brahma, el ser, el Uno de los alejandrinos, el espíritu, el Dios del cardenal Cusano o la esfera de Pascal, que lo repite y resulta una fórmula esotérica de la divinidad.

Galimberti sigue la pista del crepúsculo occidental a través de la historia de la filosofía y aplicando el vocabulario del dúo germánico. Lo hace con probidad, minucia y buena organización expositiva. A la salida caben algunas perplejidades. ¿Se equivocó Occidente al olvidar el ser y desdeñar lo misterioso de la existencia, la unidad de la vida, lo intangible de lo sagrado? ¿Fue un error convertirse en occidental? Puede colegirse que sí y pedir una reorientación, una reorientalización de Occidente. O concluir que no, que nada se habría pensado en el mundo sin ese descaminado olvido del ser. La contemplación extática y estática del misterio impide cualquier pensamiento y, sin él, poco humano nos quedaría a los humanos. Pero ya sabemos que somos el único animal capaz de deshumanizarse.

El siglo XI en primera persona. Las «Memorias» de Abd Allah, último rey zirí de Granada, destronado por los almorávides en 1090. *Traducción de E. Lévi-Provençal y Emilio García Gómez. Alianza, Madrid, 2005, 397 pp.*

La España califal, propiamente árabe, entró en anarquía y desmembramiento en el siglo XI, dando lugar a los reinos de taifas. La doble presión del rey cristiano y los invasores almorávides, provenientes de Marruecos, acabó de completar el cuadro del desorden. Uno de los más curiosos personajes del momento es el mencionado

en el título de este libro, suerte de memorias rescatadas por diversos eruditos, a veces en condiciones novelescas (una cámara secreta, habitada por insectos y alimañas) y puesta en sabroso y evocativo castellano por los dos arabistas del caso. Un prólogo informativo sitúa al lector lego en el contexto histórico y permite recorrer la narración de guerras, fundaciones y final expulsión del destronado Abd Allah.

Frente a la rudeza bárbara del invasor, el rey zigrí exhibe su estoica y elegante melancolía, se decide, al fin, por tener descendencia y escribe, como si engendrara a un hijo más, su libro. No sólo hay en él la anécdota de los sucesos memorables, sino también consideraciones acerca del fatalismo, la astrología y el margen de libertad que el hombre tiene para desarrollarse moralmente. Abd Allah leyó a sus clásicos, no sólo el Alcorán, sino a los griegos, a los judíos y a los cristianos. Creía en el dominio de la religión sobre el conocimiento, pero no en conflicto con la ciencia. Era musulmán mas concebía su fe como universal. Hasta se permite reconocer en Cristo al Mesías.

Aparte de la información histórica, el libro contiene noticias sobre higiene y medicina, observaciones éticas sobre la vida en términos de naturaleza y límites, medidas armoniosas y equilibrios de humores y temperamentos. A pesar del Profeta, Abd Allah admite el vino como remedio y en cantidades razonables, a la vez que explicita su admiración por los efebos y mancebos hermosos. Fue, según sus comentaristas, un mal rey, más amigo de fiestas que de batallas, que se vio sometido a las mujeres de la corte, cedió parte de su reino y acabó sepultado por su propio y corrupto castillo de naipes. Tuvo una vida semejante y diversa de los demás. Con este libro pagó su deuda con la historia.

Trilogía del vagabundo, *Knut Hamsun. Traducciones de Pedro Camacho y Luis Molins. Alfaguara, Madrid, 2005, 517 pp.*

Leído y premiado en su tiempo, el noruego Hamsun (1859-1952) ha caído en el mausoleo de los especialistas y los diccionarios. Esta reedición puede mostrar su resistente actualidad, ante todo por una técnica narrativa que nos sabe a cine por su cortante y acezante brevedad de escenas, su economía de incisos y detalles de ambiente, la cavilada oportunidad de sus diálogos. Todo ello sigue

en pie a través de unas traducciones cuidadosas, nítidas y ricas de vocabularios inherentes al medio rural nórdico.

Hamsun admite ser leído como un romántico. Su protagonista, un vagabundo a punto de envejecer, es el apátrida del romanticismo, que contempla la vida como ajena, la va retratando y se convierte en escritor mientras lo hace. El mundo le es extraño, las gentes lo apasionan pero no les pertenece, los amores son siempre infranqueables y así conservan su toque ideal, el *Wanderer* sólo se halla en una pasajera tierra propia cuando encuentra a un sosías, a un espejo en el cual mirarse y una voz para ser escuchada y replicada. El desfile de gentes, lugares, estaciones, historias, evocaciones y paisajes es de una riqueza precisa y bien hallada. Como los buenos narradores, Hamsun siempre «tropieza» con la escena o el personaje que le conviene. Su moraleja es precisa: «Nada me acosa, poco me importa el sitio en que me encuentro».

La trilogía puede leerse también como una alegoría de la vejez, ese momento de la vida que se convierte en despedida y en constatación de ajenidad en el mundo. Los viejos ya no viven la vida, son apenas cuerpo del recuerdo. «Somos como cartas que se han expedido: no estamos ya en circulación, hemos llegado al destinatario.» El destinatario es, desde luego, el lector, ese tú al que se dedica el libro en el epílogo. O Dios, porque el peregrino que en el más acá no encuentra lo que busca, se inquieta por disponerse al viaje que lleva a la verdadera patria, la que siempre está más allá. Con ello se cierra el círculo romántico y echa a rodar.

La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations. *Dominique Viart y Bruno Vercier. Con la colaboración de Franck Evrard. Bordas, Paris, 2005, 512 pp.*

Historiar el presente es tan difícil como indispensable. Difícil porque no tiene límites precisos, indispensable porque es la única historia en la que estamos vivos. Los autores, al encarar la actual literatura francesa, la producida desde 1980 y sin poner fronteras políticas (las literaturas francófonas son el objeto pertinente) adoptan un inteligente criterio fenomenológico: observan el campo de estudio y determinan sus líneas de fuerza: la vuelta a la autorreferencia, ficcionalizar la historia, replantear el realismo y el compromiso, redefinir las vanguardias, proponer escrituras comunitarias, salvar la novela como un

género en constante resituación, ordenar las tendencias de la poesía lírica y del teatro.

Corresponde elogiar la claridad categorial de los autores y su buen orden expositivo, de modo que el estudioso, el estudiante y el mero lego interesado en la materia, dispongan de un trabajo hecho a conciencia documental y con el objetivo de poner en su lugar las cosas que, por estar en proceso, propenden a salirse de las casillas.

B.M.



José Donoso. Foto Estudio Malet

El fondo de la maleta

Quijotitis

Ha pasado ya el año quijotiano, quijotesco, quijotista, quijófico, quijotítico o como quiera denominárselo, que de todas estas maneras y, seguramente, muchas más, lo habría hecho el propio Cervantes. Ha habido abuso del emblema, hasta con buenos resultados turísticos. El saldo científico y literario es mucho más modesto. En todo caso, si las celebraciones han servido para ampliar el número de lectores sumidos en el *Quijote,* corresponde aceptar el esfuerzo, el gasto y hasta el malgasto.

En 1921 se celebró en Italia el sexto centenario de la muerte de Dante. Era entonces ministro del ramo el escritor Benedetto Croce, quien decidió reducir los fastos al mínimo y dedicar la mayor parte del presupuesto a ediciones baratas del celebrado. Desde luego, Italia era entonces un país pobre y España es hoy un país rico. Pero el criterio sigue en pie.

Estas conmemoraciones tienen, al menos, dos riesgos. Uno es convertir el libro cervantino en un enojoso monumento nacional, solemne y hermético, un libro con el cual no se puede convivir y al cual se aloja en una estantería como quien guarda los restos de un familiar muerto en un obituario municipal. Todo clásico está vivo y por eso responde a su naturaleza. Dialogamos con él, imaginamos que nos escucha y responde a nuestras demandas.

El otro riesgo es el contrario: creer que el *Quijote* es un libro leve y divertido, en el peor sentido de la palabra, es decir: distractivo, divagante y pasajero. Lo que hay en Cervantes es ironía, o sea trato de buen humor respecto a las cosas más graves de la vida. Cuando se ríe Cervantes, más allá de la distancia irónica, se le salta alguna lágrima. Y, según su calidad de gran artista, evita la congoja y elude el sollozo.

Hay que evadirse de la litúrgica solemnidad y transitar hacia el razonamiento irónico de Cervantes, quien ha puesto en cuestión las instituciones de la literatura: el estilo elevado, la realidad del personaje, los géneros y, especialmente, la figura del autor. No hay autoridad en el *Quijote* sino liber-

tad. Es lo que consigue la obra de arte que alcanza su incesante y viva plenitud: liberarnos y dejarnos en la lucha incierta con el mundo que denominamos, precisamente, libertad.

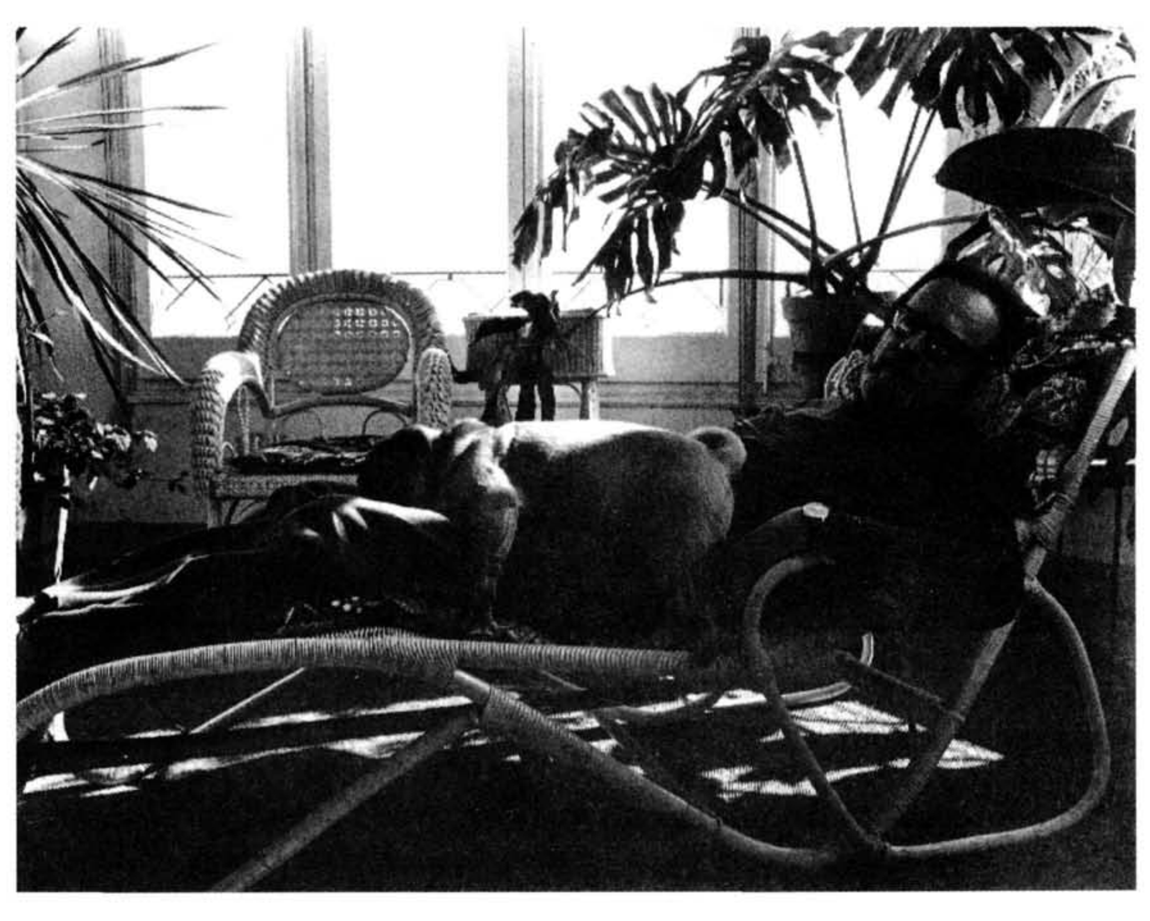
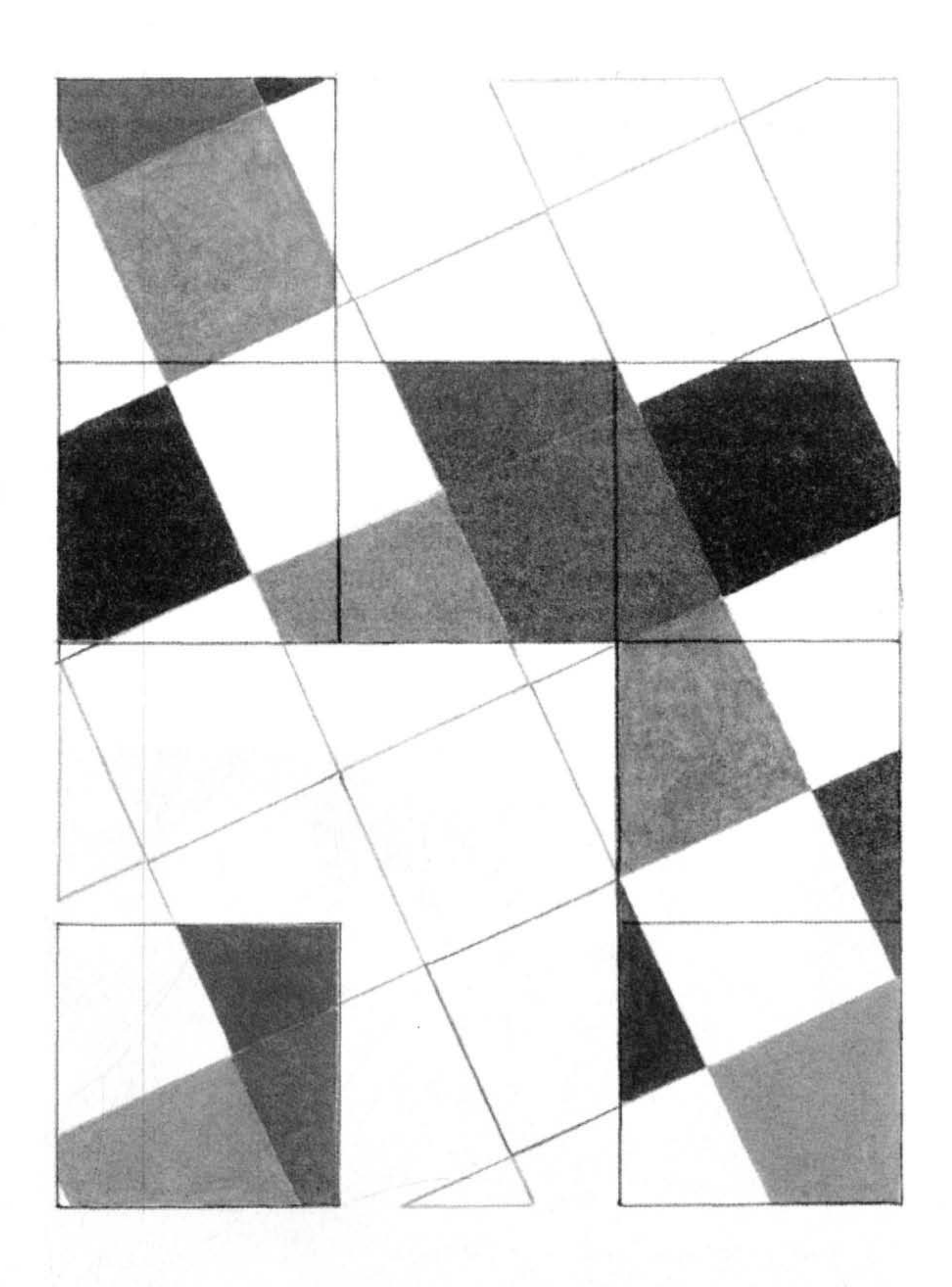


Foto Estudio Malet



Explorar 0004

ÍNDICES DEL AÑO 2005

AUTORES

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

O

P

R

S

U

V

Z

ONOMÁSTICO

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

P

Q

R

S

T

U

V

W

Y

Z

ARTES VISUALES

May Lorenzo Alcalá: Carta de Buenos Aires. Los museos porteños, n.º 664, 00. 107/112.

CINE

VVAA.: Dossier sobre «Cine argentino actual», n.º 661/662, pp. 9/52.
Ítalo Manzi: Cuando íbamos al cine en 1905, n.º 665, pp. 111/118.
VV.AA.: Dossier sobre «España y América en el cine», n.º 666, pp. 7/60.

FILOSOFÍA

Erwin Chargaff: Espanto ante la historia universal, n.º 655, pp. 93/108.

HISTORIA DE AMÉRICA

Edgar Montiel: América en las utopías políticas de la modernidad, n.º 658, pp. 49/64.

ARGENTINA

Arnaldo Ignacio Adolfo Miranda: El Virreinato del Río de la Plata y la Revolución de Mayo, n.º 665, pp. 95/110.

CHILE

Pablo Bardauil: Caso: golpe de Estado en Chile. La revolución interrogada, n.º 663, pp. 63/80.

ECUADOR

Ana Basualdo: Ecuador, n.º 657, pp. 65/70.

HAITÍ

Agustín Sánchez Andrés y Salvador Morales Pérez: La Independencia Haitiana y su incidencia en el continente americano, n.º 656, pp. 75/84.

HISTORIA DE ESPAÑA

Isabel de Armas: La guerra de la Independencia (1808-1814). Reseñas sobre libros de Charles Esdaile, Carmen Güell y el texto de la Constitución de Cádiz, n.º 658, pp. 131/137.

LITERATURA ESPAÑOLA

VV.AA.: Dossier sobre «El suicidio en las letras hispánicas», n.º 664, pp. 7/32.
Carlos Barbáchano: El Desastre del 98 en la literatura española de la época, n.º 665, pp. 67/82.

LITERATURA EUROPEA

ALEMANIA

Hermann Broch: Siete poemas, n.º 656, pp. 67/74.
Friedrich Schiller-Johann Wolfgang Goethe: Correspondencia, n.º 659, pp. 65/106.

INGLATERRA

ITALIA

PORTUGAL

SUIZA

LITERATURA GENERAL Y COMPARADA

LITERATURA HISPANOAMERICANA

ARGENTINA

COLOMBIA

Colaboradores

RICARDO BADA: Escritor español (Colonia, Alemania).
LUIS DAPELO: Crítico literario italiano (Génova).
JOSEFINA DELGADO: Crítica literaria y ensayista argentina (Buenos Aires).
MILO DOR: Escritor húngaro (Viena).
ESTHER EDWARDS: Escritora chilena (Santiago de Chile).
CARLOS JIMÉNEZ ARRIBAS: Escritor español (Madrid).
JERÓNIMO LÓPEZ MOZO: Dramaturgo español (Madrid).
MAY LORENZO ALCALÁ: Escritora y diplomática argentina (Buenos Aires).
MIGUEL MANRIQUE: Escritor colombiano (Madrid).
JAVIER DE NAVASCUÉS: Crítico y ensayista español (Mutilva Baja, Navarra).
JOSÉ PALACIOS RAMÍREZ: Antropólogo mexicano (Tamaulipas, México).
ANTONIO JOSÉ PONTE: Escritor cubano (La Habana).
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica literaria española (Madrid).
SAMUEL SERRANO: Escritor colombiano (Madrid).
SUSANA ZANETTI: Crítica literaria y ensayista argentina (Buenos Aires).

VARIACIONES BORGES

REVISTA SEMESTRAL DE FILOSOFÍA, SEMIÓTICA Y LITERATURA EDITADA POR
EL CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN J. L. BORGES
UNIVERSIDAD DE AARHUS, DINAMARCA

Fundada en 1996.
Lenguas de publicación: castellano, inglés y francés.
Editores; Iván Almeida & Cristina Parodi.



Borges Center • Aahus Universitet • SLK Institutet • Jens Chr. Skousvej 5/463
8000 Aarhus C • Dinamarca • Tel. & Fax: +45 89 42 64 54
e-mail: borges@hum.au.dk • Internet: www.hum.au.dk/romansk/borges

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559	Vicente Aleixandre
560	Modernismo y fin del siglo
561	La crítica de arte
562	Marcel Proust
563	Severo Sarduy
564	El libro español
565/66	José Bianco
567	Josep Pla
568	Imagen y letra
569	Aspectos del psicoanálisis
570	Español/Portugués
571	Stéphane Mallarmé
572	El mercado del arte
573	La ciudad española actual
574	Mario Vargas Llosa
575	José Luis Cuevas
576	La traducción
577/78	El 98 visto desde América
579	La narrativa española actual
580	Felipe II y su tiempo
581	El fútbol y las artes
582	Pensamiento político español
583	El coleccionismo
584	Las bibliotecas públicas
585	Cien años de Borges
586	Humboldt en América
587	Toros y letras
588	Poesía hispanoamericana
589/90	Eugenio d'Ors
591	El diseño en España
592	El teatro español contemporáneo
593	El cine español actual
594	El breve siglo XX
595	Escritores en Barcelona
596	Inteligencia artificial y realidad virtual
597	Religiones populares americanas
598	Machado de Assis
599	Literatura gallega actual
600	José Ángel Valente
601/2	Aspectos de la cultura brasileña
603	Luis Buñuel
604	Narrativa hispanoamericana en España
605	Carlos V
606	Eça de Queiroz
607	William Blake
608	Arte conceptual en España
609	Juan Benet y Bioy Casares
610	Aspectos de la cultura colombiana
611	Literatura catalana actual
612	La televisión
613/14	Leopoldo Alas «Clarín»
615	Cuba: independencia y enmienda
616	Aspectos de la cultura venezolana
617	Memorias de infancia y juventud
618	Revistas culturales en español

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2004

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151€
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Agencia Española de Cooperación Internacional
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

España reconoce la independencia americana (y 2)

Agustín Sánchez Andrés

Marco Antonio Landavazo

Domingo Lilón

Salvador Morales Pérez





DIRECCIÓN GENERAL
DE RELACIONES
CULTURALES Y CIENTÍFICAS



5 euros

Anterior

Inicio